MUZICA

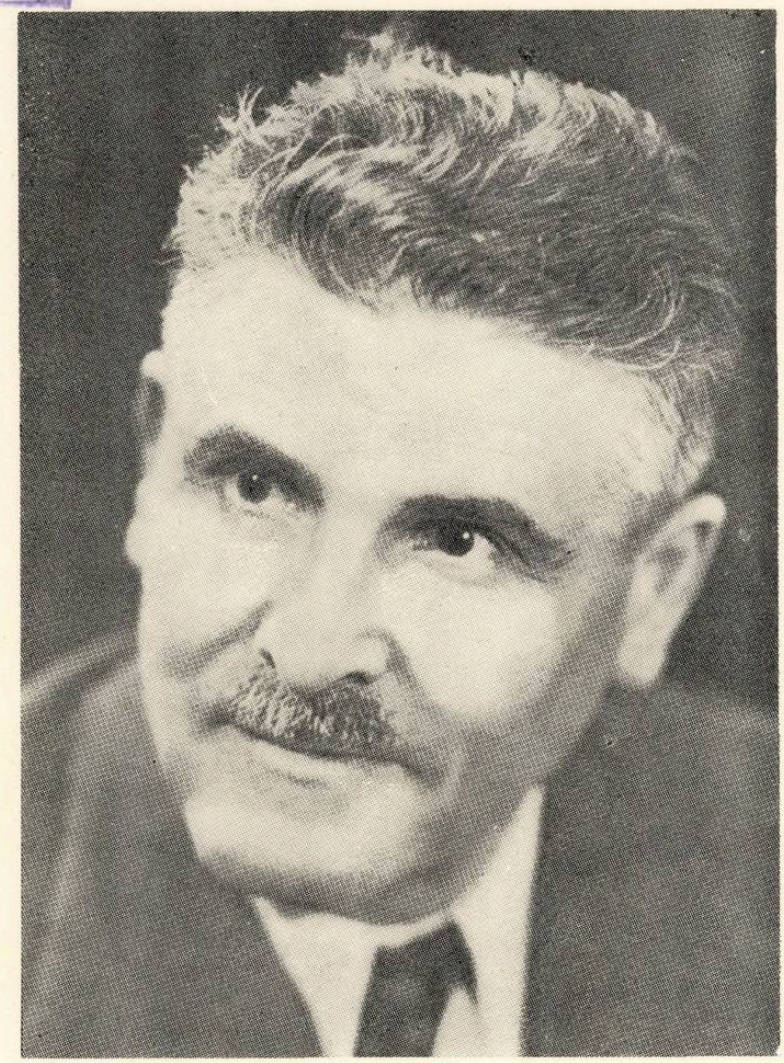
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ianuarie 1974

1

Ro 285

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU



IOAN D. CHIRESCU

Mult stimate și iubite maestre

Participînd cu emoție, dragoste și respect la bucuria de a vă afla sănătos, în deplină putere de muncă, vrednic și bun în mijlocul nostru, al compozitorilor și muzicologilor, vă felicităm din toată inima pentru împlinirea vîrstei de 85 de ani, urîndu-vă și alți mulți ani frumoși, în ascendența vieții și menirii D-voastră, în folosul muzicii, culturii și întregului popor român.

Personalitatea de compozitor, profesor, animator entuziast, stîlp al muzicii noastre corale și al tradițiilor ei cele mai nobile, constituie o pildă vie și emoționantă pentru generațiile de compozitori, care vă urmează calea în mersul continuu ascendent spre înflorirea muzicii românești.

Bunătatea, generozitatea, vrednicia, cinstea, iubirea de oameni, patriotismul — calități nedezmințite o viață întreagă — vă situează în palmaresul de aur al celor mai proeminente și luminoase figuri de muzicieni români.

Primiți din partea noastră, a Conducerii Uniunii în care ați activat întotdeauna și activați cu entuziasm și eficiență, cele mai calde, sincere și bune urări de sănătate, fericire și mereu noi succese, cu ocazia aniversării.

Vă asigurăm că prestigiul și exemplul luminos al personalității D-voastră folosesc întregii muzici românești, breslei noastre și fiecăruia dintre noi.

LA MULȚI ANI !

Ion Dumitrescu
Președintele Uniunii Compozitorilor

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

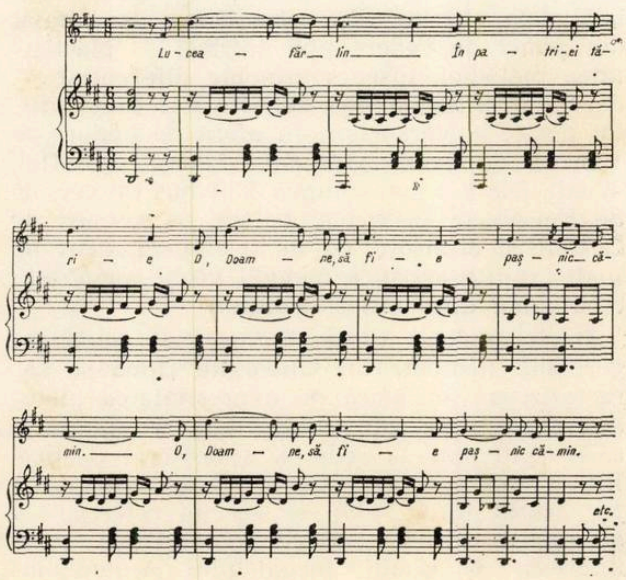
Anul XXIV nr. 1 (254) IANUARIE 1974

SINTEZE:

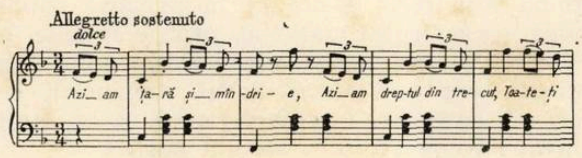
MUZICĂ VOCALĂ ROMÂNEASCĂ DE CAMERĂ

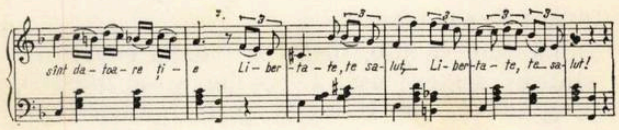
de ZENO VANCEA

Încă de la începutul procesului de formare a muzicii românești de tip european, primii noștri compozitori au acordat o atenție deosebită diverselor genuri și forme ale muzicii vocale, ca vodevilul, comedia muzicală, opereta și romanța de salon, creația acestora bucurîndu-se de o mare popularitate în rîndul publicului. Prima creație de acest gen din urmă, compusă pe un text francez, datînd probabil de pe la începutul deceniului al patrulea din secolul trecut, se datorește Elenei Tayber (1789 — 1877).



Autori fecunzi de romanțe au fost Alexandru Flechtenmacher (1823—1898),





Gheorghe Scheletti (1836—1869) și Enrico Mezzetti (1870—1930), nemaivorbind de numărul deosebit de mare de compozitori de valoare minoră, care, de-a lungul întregului secol trecut, au inundat piața muzicală cu produsele lor de un gust îndoielnic.

Cupletele vodevilurilor și comediilor muzicale, precum și romanța de salon, genuri muzicale facile, corespundeau gustului muzical al publicului, aflat încă în stadiul său de formare. Textele acestora însă, prin faptul că exaltau patriotismul sau biciuiau moravurile politice ale epocii, aveau un rol social și politic important, contribuind la difuzarea în rîndul maselor a ideilor progresiste ale timpului : lupta împotriva regimului feudal, unirea Principatelor, dobîndirea independenței.

Grație melodiilor ușor de reținut ale romanțelor, versurile poeților noștri au putut pătrunde în toate straturile societății românești. Cîntecul le-a purtat și dincolo de Carpați, ceea ce a contribuit la întărirea conștiinței naționale și culturale a populației românești din Transilvania.

La acest rol al muzicii, de purtător al poeziei, s-a gîndit Alecsandri cînd, într-o scrisoare din 1881 a afirmat — desigur nu fără exagerare — referindu-se mai ales la cupletele vodevilurilor : „Eu nu am existat pentru poporul român decît în ziua în care versurile mele s-au făcut auzite sub arcușul lui Flechtenmacher".

În afară de cîntece de teatru și de romanțe, au fost cultivate și alte genuri ale muzicii vo-

cale, ca de exemplu genul coral, mai ales cel fără acompaniament. În partea a doua a veacului trecut au fost compuse și cantate de o oarecare amploare, ca de pildă cantata *Mama lui Ștefan cel Mare* de Gheorghe Dima, cele cinci *Balade* pentru soli, cor și orchestră de Iacob Mureșianu, poema pentru orchestră și declamație, *Sentinela română* de George Stephănescu. Majoritatea acestor lucrări erau compuse pe versurile celor mai de seamă poeți ai epocii: Vasile Alecsandri, Iacob Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu. În timp ce o bună parte din lucrările corale au înfruntat trecerea timpului pînă în zilele noastre, aproape întreaga creație de vodeviluri și de romanțe, compuse în majoritatea cazurilor și ele pe versurile poeților menționați, nu mai posedă astăzi decît o valoare pur documentară. Pentru crearea unor lucrări de certă valoare în genul muzicii de cameră, ca liedul și balada, era necesar ca și muzica să cunoască o dezvoltare similară cu cea a poeziei, capabilă să completeze și să îmbogățească versurile prin propriile ei mijloace de expresie.

După cum se știe, liedul și balada constituie o sinteză armonioasă a poeziei și a muzicii, distingîndu-se de romanță prin noblețea inspirației melodice și armonice, printr-un acompaniament mult mai bogat, avînd adeseori un rol deosebit de important în redarea atmosferei poetice. Adevăratul rol al muzicii începe în momentul în care capacitatea poeziei de a exprima inefabilul atinge limitele sale naturale. Inaptă de a opera cu noțiuni și concepte, muzica constituie în schimb limbajul prin excelență al sentimentelor, limbaj capabil de a transmite cu o mare forță sugestivă rezonanțele cele mai delicate ale sufletului omenesc, pe care nici cele mai măiestrite combinații de cuvinte, metafore, simboluri și imagini nu le pot exprima cu aceeași intensitate.

Creat de Schubert, liedul a căpătat caracterul său specific, tocmai datorită rolului crescut al părții încredințate pianului, față de acela redus încă la simpla susținere a vocii și de întregire armonică a melodiei de pe timpul clasicilor vienezi.

Acest tip de lied în care, în afară de Schubert, au excelat Schumann și Brahms, a fost adoptat apoi de compozitorii altor țări europene, imprimîndu-i o anumită notă particulară, conformă cu propriul lor mod de simțire.

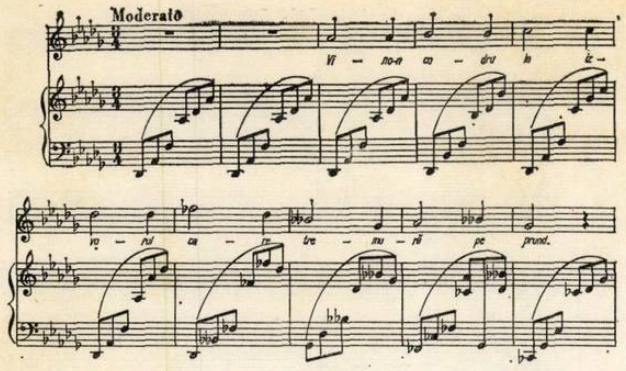
În liedul creat de Schubert, tălmăcirea conținutului emoțional al textului, chiar și în cazul în care acompaniamentul are o factură mai complexă, este încredințată în primul rînd melodiei susținută de voce. Muzica nu urmărește pas cu pas textul, ci redă atmosfera generală, esența substanței emoționale a poeziei. Numeroase creații de acest gen ale maeștrilor romantici germani au intrat în circulație detașate de text, sub formă de piese instrumentale, transcrise fie pentru flaut sau vioară și pian, fie pentru pian solo. Sînt cunoscute de pildă celebrele transcripții pentru pian ale liedurilor lui Schubert, ale unui alt mare reprezentant al romantismului, Franz Liszt.

În afară de acest tip de lied a apărut mai tîrziu și altul în care linia melodică de largă respirație, proprie primului tip, este înlocuită cu o succesiune de fraze melodice scurte, adeseori cu caracter declamatoriu, acompaniamentul ilustrînd textul în mod detaliat. Acest tip de lied este în general atît de strîns legat de text, încît el nu poate exista ca formă muzicală independentă. Printre maeștrii care au creat în acest gen lucrări deosebit de caracteristice, cei mai de seamă au fost Hugo Wolf, Mussorgski și Debussy. (Chansons de Bilitis etc.).

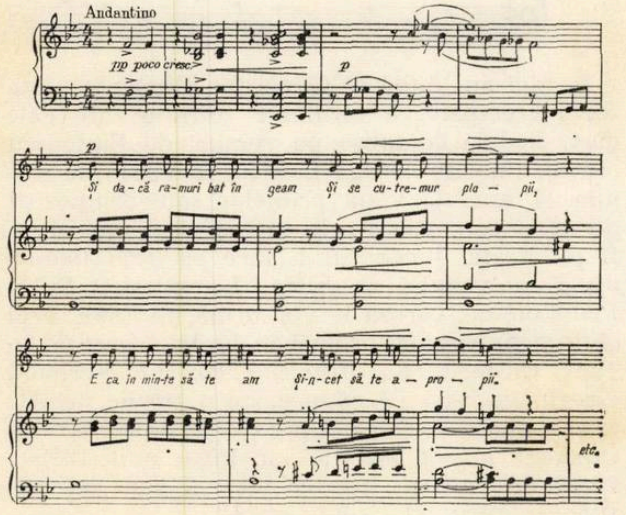
În muzica românească, ambele tipuri de lied au fost și sînt cultivate în funcție de temperamentul artistic și concepțiile estetice ale fiecărui compozitor în parte. În ordine cronologică a fost cultivat întîi primul tip de lied.

În ultimul pătrar al veacului trecut, Gheorghe Dima, George Stephănescu, Iacob Mureșianu și Eduard Caudella, compozitori ce posedau o tehnică componistică de nivel european, au realizat, pe versurile lui Mihail Eminescu și a poeților amintiți mai sus, primele lieduri de o valoare net superioară romanțelor, mai demne de versurile acestor poeți. Liedurile celor patru compozitori menționați diferă considerabil nu numai ca stil dar și ca valoare. În fruntea lor se situează, fără îndoială, cele ale lui Gheorghe Dima, nu numai din punct de vedere pur muzical — plasticitatea melodiei, discurs armonic diferențiat — dar și prin tălmăcirea sugestivă a conținutului poetic al versurilor. În afară de lieduri pe versuri de poeți germani (Lenau, Scheffel, Wied), Dima a mai compus 5 lieduri pe versuri de Eminescu, lieduri și balade pe versuri de Coșbuc și a însoțit cu un acompaniament de înaltă ținută artistică melodii vechi românești, creații ale unor autori anonimi.

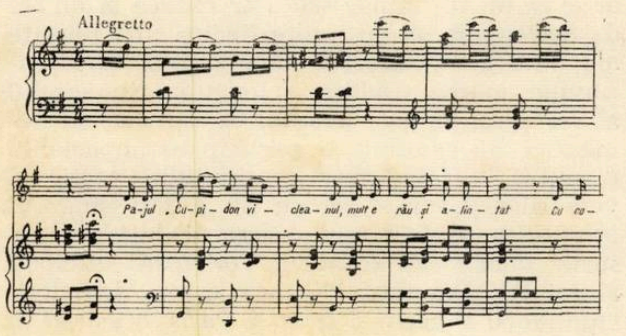
După modelul creat de maeștrii romantici germani, liedurile lui Gheorghe Dima se caracterizează, în afară de expresivitatea melodiilor, și prin rolul important al pianului care contribuie la redarea atmosferei poetice. Într-o recenzie apărută în *Neue Zeitschrift für Musik* (27.II.1889), se spune, referitor la acompaniamentele liedurilor lui Dima: „Ai impresia că asculți inegalabilul acompaniament al liedurilor lui Peter Cornelius sau Franz Liszt. Nicăeri prea mult, niciodată prea puțin, cuvîntul și tonul sînt închegate în deplină armonie." Dima nu a urmărit sublinierea caracterului național prin elemente folclorice, ci prin caracterul conținutului emoțional, expresia sensibilității românești, ceea ce va constitui o caracteristică și a multor lieduri românești din secolul nostru.



Cele mai apropiate, sub aspectul redării atmosferei poeziilor, de liedurile lui Dima, sînt cele ale lui George Stephănescu, compuse pe versuri de Eminescu, Alecsandri, Traian Demetrescu și alții. Deși ele au fost scrise în primul rînd cu scopul de a pune la dispoziția elevilor din clasa de canto sub conducerea sa, un repertoriu de lieduri românești, valoarea lor depășește cu mult pe aceea a unor lucrări pur pedagogice.



Deosebit de productiv, Eduard Caudella a compus și un mare număr de cîntece pentru voce și pian pe versurile unor poeți, azi dați în general uitării, ca N. Volenti, M. Kugler Poni, R. Xenopol, Georgescu-Theologul, etc., lucrări care țin oarecum mijlocul între lied și genul mai facil al romanței, atît în ceea ce privește intenția melodică, cît și rolul pianului.



Compozitor de inspirație melodică mai fecundă decît Gh. Dima, dar în același timp înclinat, ca și Ciprian Porumbescu, spre o anumită facilitate a modului de exprimare, Iacob Mureșianu a compus, pe lîngă un mare număr de lucrări instrumentale și corale, și cîteva cîntece pe versuri de Alecsandri și Neniţescu. Din cauza unei anumite note sentimentale, liedurile sînt mai puțin reprezentative decît lucrările instrumentale ale sale. Caracterul mai facil, de mai mare accesibilitate al cîntecelor lui Mureșianu se datorește și concesiilor pe care el s-a crezut dator să le facă, pentru a fi mai ușor înțeles de cercul, încă nu prea larg, de iubitori ai muzicii cărora el se adresa, și care își formau gustul pentru o muzică mai pretențioasă decît cîntecele populare și romanțele. În timp ce Dima, activînd în două centre culturale importante, (Brașovul și Sibiul), s-a adresat unui public mai inițiat, Mureșianu, căutînd să contribuie cît mai mult la educarea muzicală a unui cerc mai larg de amatori, a renunțat adeseori la aspirații artistice mai înalte.

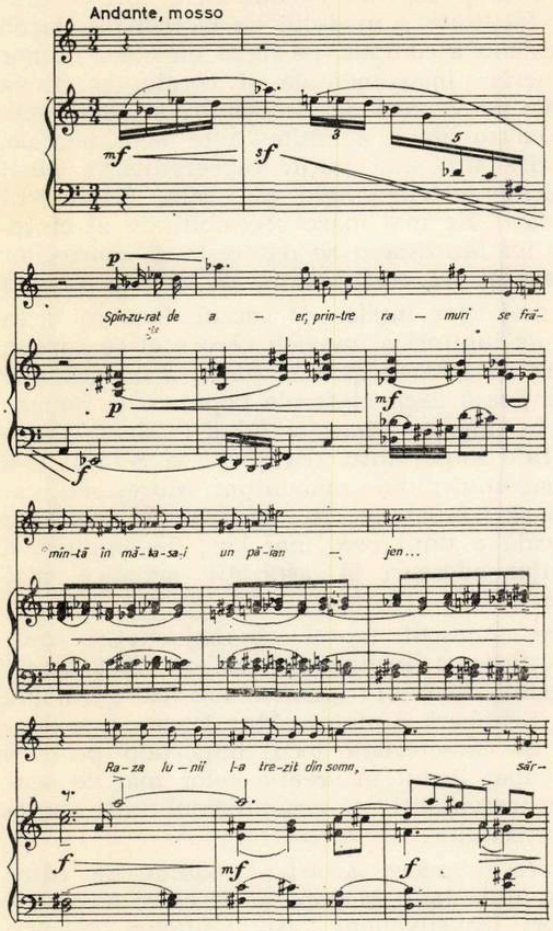
Este cunoscut faptul că majoritatea compozitorilor cu înclinații lirice au fost atrași de genul liedului ; pentru muzica germană, de la Schubert și pînă la Max Reger, este deosebit de caracteristic locul important pe care l-a ocupat liedul în creația celor mai de seamă reprezentanți a romantismului și postromantismului.

Interesul mare, acordat liedului de către Dima, Mureșianu, și după ei de către alți compozitori transilvăneni, ca Guilelm Sorban (1876—1923), Hermann Klee (1883—1970), Nicolae Bretan (1887—1968), Ana Voileanu, desigur nu s-a datorat numai unei înclinații temperamentale sau unor simple preferințe. Intr-o vreme cînd, din cauza condițiilor istorice defavorabile din secolul al XIX-lea, dezvoltarea muzicii românești instrumentale a rămas în urmă și avea încă puțini cunoscători în rîndul publicului românesc din Transilvania, liedul era alături de muzica corală, genul cel mai gustat.

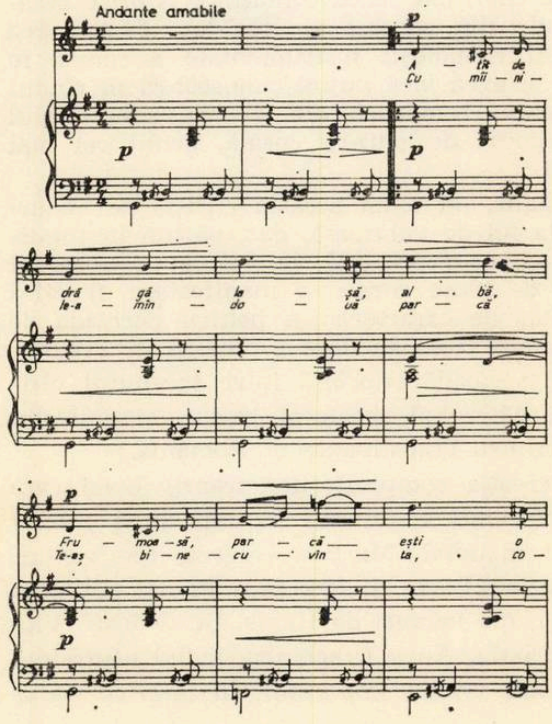
Desigur, nu toată această creație de lieduri este la fel de valoroasă, dar, văzută în totalitatea ei, ea reprezintă, împreună cu numărul mare de piese corale, o manifestare artistică deosebit de caracteristică pentru perioada de dezvoltare și consolidare a muzicii în Transilvania, perioadă cuprinsă între începutul ultimului pătrar al secolului trecut, și anii din jurul Unirii Transilvaniei cu România.

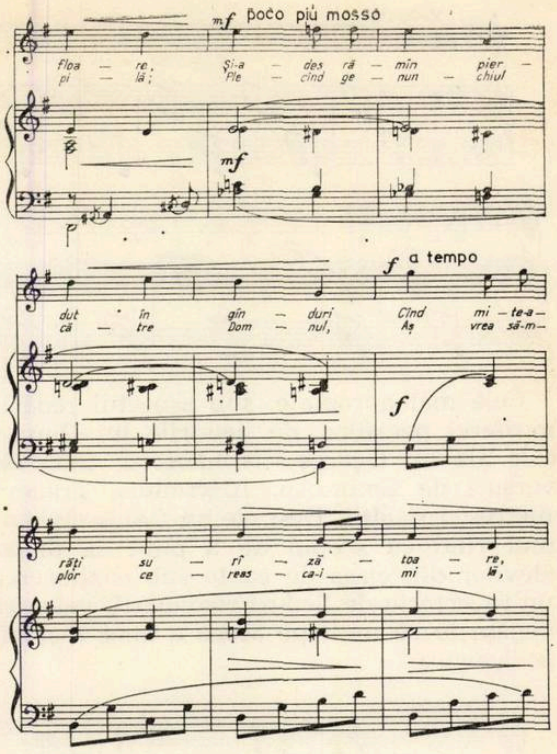
În creația compozitorilor transilvăneni care și-au început activitatea în anii după primul război mondial, Marțian Negrea, (pe versuri de Lucian Blaga și Veronica Micle) și Sabin Drăgoi, (pe versuri de Heine, Șt. O Iosif, Victor Eftimiu, Anca Dragomir), liedul ocupă deasemenea un loc important. În timp ce liedu-

rile lui M. Negrea nu se deosebesc ca stil de celelalte creații ale sale simfonice și de cameră,



cele ale lui Sabin Drăgoi, compuse înainte de preocupările sale cu folclorul se deosebesc considerabil de stilul compozițiilor din perioada sa națională.



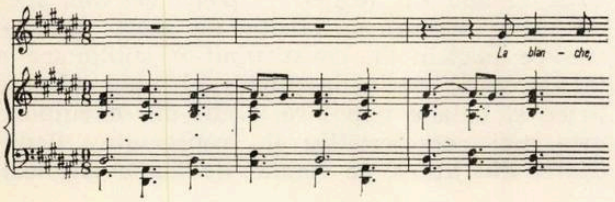


La doi ani după ce Gheorghe Dima, în plină forță creatoare, a terminat ultimul din cele cinci lieduri compuse pe versuri de Eminescu (1886), tînărul George Enescu, la vîrsta de numai 17 ani, dă viață primelor sale compoziții de acest gen, pe care le consideră demne de a fi publicate. Începutul îl face cu *Trei lieduri* op. 4 pe versuri de Jules Lemaître și Sully Prudhomme, cărora le vor urma, în 1899, *Trei cîntece* pe versuri proprii în limba franceză, în 1902 Cîntecul *La flute au cor* de Fernand Gregh, în 1905 *Le silence*, pe o poezie de Albert Samain, în 1915 *Șapte cîtece pe versuri de Clément Marot* op. 15, iar între anii 1915—1936, *Trei melodii* pentru voce și pian pe versuri de Fernand Gregh, op 19.

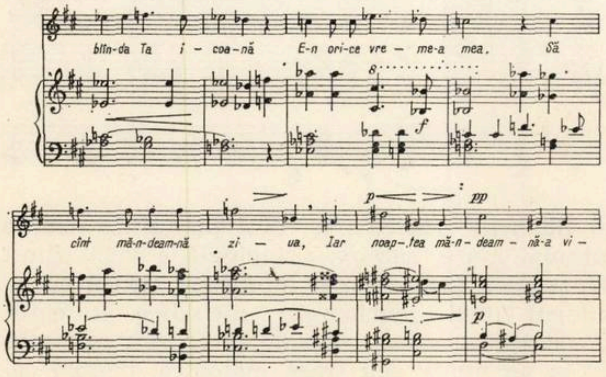
Deși pentru desfășurarea deplină a geniului creator al lui George Enescu, formele ample ale muzicii simfonice, dramatice și de cameră erau mai propice, el a creat și în genul eminamente liric al liedului, adevărate perle. Cu toată gingășia și atmosfera intimă a acestor lucrări, simfonistul se trădează și în aceste lieduri, a căror mare expresivitate se datorește în bună parte și complexității acompaniamentului de pian. Aceasta nu înseamnă că vocea ar avea un rol minor sau s-ar reduce la un fel de declamație, ca în multe lieduri mai recente ale unor compozitori contemporani. Dar, continuînd marea tradiție a liedului din secolul al XIX-lea, Enescu acordă, ca și maeștrii romantici ai genului, o participare importantă pianului în tălmăcirea conținutului poetic al versurilor. George Enescu nu a fost singurul compozitor român care a scris lieduri pe versurile unor poeți francezi. Toți foștii discipoli ai lui Alfonso Castaldi care și-au desăvîrșit studiile cu Vincent D'Indy la Paris, orientați în

general după muzica franceză, au scris lieduri, fie numai pe texte în limba franceză, ca Alfred Alessandrescu (1893—1959) și Robert Cremer (1889—1928), fie, pe lîngă lieduri pe texte franțuzești, și altele pe versuri de poeți români, ca Dimitrie Cuclin (1885), Gheorghe Enacovici (1891—1965), Constantin Nottara (1890—1951) și Nona Ottescu (1888—1940).

Mai mult chiar decît muzica lor instrumentală, liedurile compozitorilor menționați poartă amprenta influenței franceze, nu numai în ceea ce privește structura melodică și armonică, dar și scriitura pianistică. Un exemplu caracteristic îl oferă în privința aceasta, între altele, și liedul *Chanson triste* de Alfred Alessandrescu, din care dăm începutul :



Printre compozitorii români născuți în secolul trecut, care au cultivat liedul, se numără și Ioan Scărlătescu (1872—1922). În afară de cîteva lucrări de acest gen compuse pe versuri de Zaharia Bârsan, într-un limbaj muzical cu o certă notă românească, celelalte sînt scrise pe poezii germane, într-un stil dependent de cel al romanticilor germani, unele avînd, sub influența lui Wagner, o structură melodico-armonică intens cromatizată.



Pe versuri de poeți germani a compus lieduri și Constantin Silvestri (1913—1969). Din deosebit de expresivele sale piese vocale, 7 sînt compuse pe poezii de Heinrich Heine (op. 1, 1927) și 3 pe versuri de Rainer Maria Rilke (op. 28, nr, 2, 1953). În timp ce cele cuprinse în op. 1 sînt influențate mai ales de Schumann și Brahms, cele din op. 28 arată înrudirea spirituală a lui Silvestri cu expresionismul.

Dinu Lipatti (1917—1950) va compune liedurile sale, puține la număr, tot pe versurile unor poeți francezi.

De la Alecsandri pînă la poeții tineri de azi, maeștrii versului românesc au scris poezii de înaltă valoare artistică, iar compozitorii noștri au creat pe baza unei tehnici componistice contemporane, un limbaj muzical capabil de a tălmăci bogatul lor conținut emoțional.

Fiecare generație are poeții ei preferați, cu care se identifică datorită acelorași aspirații spirituale. O excepție face doar Eminescu, ale cărui versuri nu lipsesc din creația de lieduri a niciuneia din generațiile de compozitori, de la Dima și Stephănescu încoace. [1])

Aceasta se explică atît prin profunzimea sentimentelor exprimate în versurile eminesciene, trezind puternice rezonanțe în compozitor cît și prin muzicalitatea extraordinară a lor. Această însușire din urmă luată în sine nu face aptă orice poezie pentru a servi ca text al unui lied, ci doar în cazul cînd este expresia unui fond emoțional ce poate fi tălmăcit prin muzică. [2])

Dintr-o, desigur numai aproximativă, statistică a poeților români care au inspirat pe compozitorii noștri, după Eminescu urmează, din punct de vedere a numărului de poezii transpuse în muzică, Bacovia și Arghezi, apoi Goga, Blaga, Pillat, Beniuc, Jebeleanu, Șt. O. Iosif, Topîrceanu, Zaharia Stancu, Cicerone Teodorescu, Gheorghe Lesnea, V. Voiculescu și Ion Barbu. Dintre poeții de generație mai tînără, cu cele mai multe versuri figurează Mariana Dumitrescu și Nicolae Labiș. Nașterea liedului românesc contemporan, românesc nu numai în privința versurilor, dar și al stilului, al modului de tălmăcire a conținutului lor poetic, dacă nu printr-un limbaj de-a dreptul folcloric, dar prin unul întemeiat pe transfigurarea personală a substanței muzicii populare, este marcată prin compunerea de către Mihail Jora, în 1930, a celor *Cinci cîntece pe versuri de Octavian Goga*, op. 11.

Datorită unor referiri directe la peisajul natal și la numeroase figuri din popor, o mare parte din poeziile lui Goga sînt strîns legate de mediul transilvănean. De aceea, mai ales cele cu conținut patriotic și social, au inspirat, la timpul lor, pe atîția compozitori amatori din Transilvania, a căror melodii, astăzi în general utitate, au circulat din gură în gură în perioada de înainte de primul război mondial. [3]).

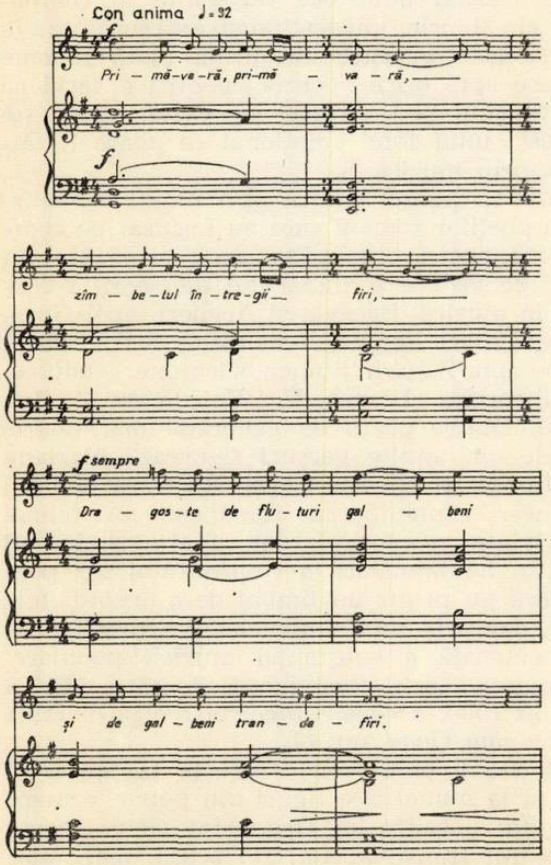
---

[1]) Lieduri pe versuri de Eminescu au compus : Sandu Albu, Mihail Andricu, Pascal Bentoiu, Nicolae Brînzeu, Tudor Ciortea, Eugen Cuteanu, Gheorghe Enacovici, Tudor Flondor, Ion Ghiga, Diamandi Gheciu, Vasile Ijac, Paul Jelescu, Mihail Jora, Enrico Mezetti, Alfred Mendelsohn, Dumitru Mihăilescu Toscani, Constantin Nottara, Doru Popovici, Guilelm Sorban, Aurel Stroe, și Sigismund Toduță.

[2]) Accentuarea elementului recitativ și rolul ilustrativ al acompaniamentului în creația de lieduri mai recente se datorește, printre altele, și intensificării elementului rațional al poeziilor. Astfel de pildă, cu toată muzicalitatea lor excepțională, majoritatea versurilor lui Ion Barbu sînt mai puțin potrivite pentru a deveni lieduri.

[3]) După cum arată criticul literar Ion Dodu Bălan, poezia lui Goga reprezintă o imagine fidelă a vieții aspre și a aspirațiilor către libertate a maselor de români care au suferit în urma opresiunii sociale și naționale, aflîndu-se într-o permanentă stare de revoltă.

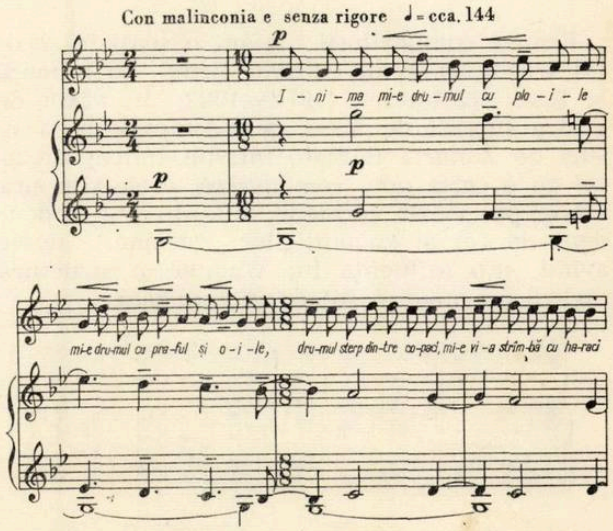
După cum se știe, opera lui Goga nu se reduce numai la versuri cu caracter idilic, social sau patriotic, poeziile sale de dragoste, de un autentic și convingător lirism, se înscriu printre cele mai frumoase de acest gen ale literaturii noastre. Dintre acestea, Jora a transpus în muzică un număr de cinci, realizate — în privința raportului între voce și partea pianului — pe temeiul unei interpretări personale a modelelor create de romantici.



După cum se poate constata din următorul tablou cronologic al creației sale de lieduri, în impresionanta sa creație de lieduri — 108 la număr — sînt reprezentați un mare număr de poeți.

Tabloul cronologic al creației sale de acest gen, în afară de ciclul menționat este următorul : *Șase cîntece, opus 14* (1935), pe versuri de Adrian Maniu, *Cinci cîntece, opus 15* (1935), pe versuri de George Bacovia, *Patru cîntece, opus 16* (1936), pe versuri de Tudor Arghezi, *Două cîntece, opus 18* (1938), pe versuri de Al. Teodorescu, *Patru cîntece, opus 20* (1941), pe versuri de Ion Pillat, *Trei cîntece, opus 23* (1944) pe versuri de V. Voiculescu, *Șase cîntece, opus 28* (1949), pe versuri de Lucian Blaga, *Trei cîntece, opus 29* (1949), pe versuri de George Lesnea, *Opt cîntece, opus 30* (1950), pe versuri de Zaharia Stancu, *Cinci cîntece, opus 31* (1950), pe versuri de Mariana Dumitrescu, *Cinci cîntece, opus 33* (1953) pe versuri de Mihail Eminescu, *Trei cîntece, opus 34* (1952), pe versuri de Tudor Arghezi, *Trei cîntece opus 36* (1954) pe versuri de Rainer Maria Rilke (în traducerea lui Emanoil Ciomac) și *Șase cîntece, opus 38* (1956), *Patru cîntece, opus 43* (1960), *Cinci cîntece opus 45* (1961), *Șapte cîntece, opus 47* (1962), *Șase cîntece, opus 49* (1963), toate pe versuri de Mariana Dumitrescu.

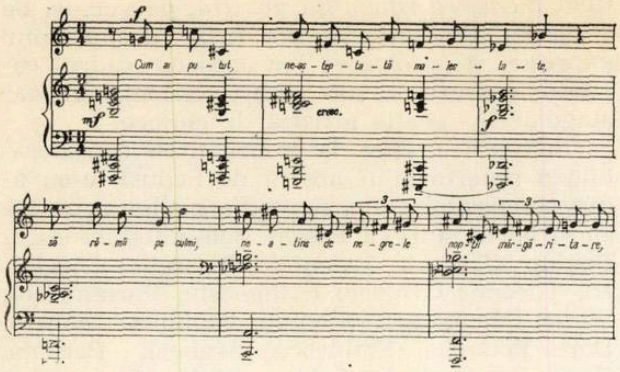
În creația lui Jora sînt reprezentate ambele tipuri de lieduri. Cu scopul de a caracteriza drumul creator al compozitorului în domeniul liedului, voi cita cele cuprinse referitor la liedurile lui Jora, în lucrarea mea *Creația românească din sec. XIX—XX*, pag. 350—352 : „După primele lieduri, legate încă de tradiție, de tipul celor ale lui Schubert și Schumann, în care melodia se distinge prin caracterul ei eminamente vocal-cantabil, compozitorul creează un nou tip de lied — poate cel mai specific din întreaga sa creație de acest gen — cîntare declamată, constituind o sublimare a interpretării parlando-rubato al unor cîntece lirice și balade populare. Unul din exemplele cele mai caracteristice îl reprezintă liedul *Cîntec din fluier*, pe versuri de Tudor Arghezi.



În liedurile următoare, rolul pianului devine tot mai mare, sarcina principală a vocii fiind aceea de a face cît mai inteligibil textul cu ajutorul unei „declamații" melodice. În actul de creație al acestui tip de lied, Jora pornește de la un motiv sau frază melodică, pentru ca, apoi, după cum arată Pascal Bentoiu, [4]) „să se simtă cum armonia devine de fapt preponderentă și cum tinde să depășească în importanță linia melodică", aceasta fiind în mod frecvent, generată de succesiunea de acorduri încredințate pianului.

În liedurile din ultimul timp ale lui Jora, mai ales în cele compuse pe texte de Mariana Dumitrescu, se poate constata o desfășurare concomitentă, pe două planuri oarecum independente, a elementelor componente, pe de o parte vocea, pe de altă parte pianul, ceea ce constituie încă un element inovator al stilului său în acest gen.

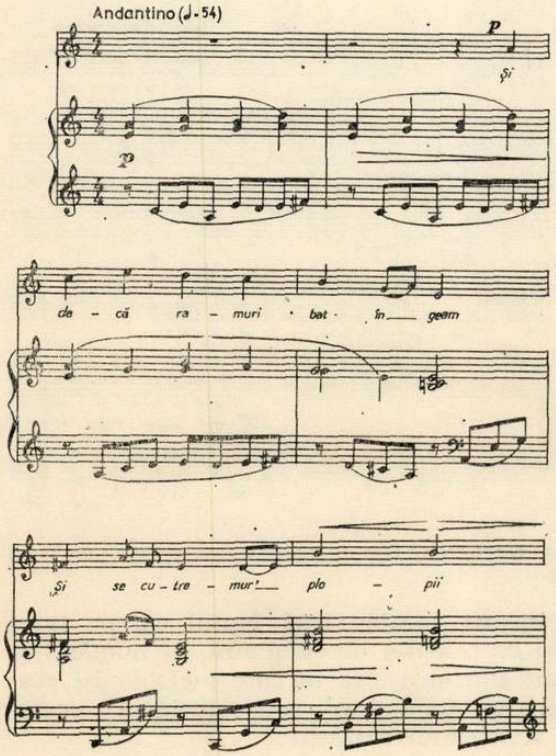
[4]) Pascal Bentoiu *Profiluri de compozitori — Mihail Jora*, revista *Muzica* nr. 7/1964, pag. 2

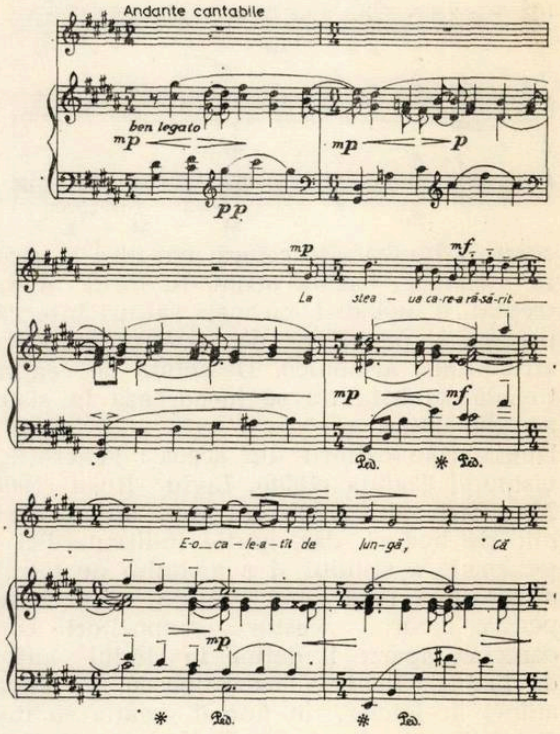


Dintre toate aceste trei tipuri (în creaţia compozitorului există desigur diverse forme de îmbinare a lor), cele două din urmă au exercitat o influenţă deosebită asupra tinerilor compozitori. Se pare că frecvenţa acestor două tipuri de lied în creaţia românească mai nouă a determinat pe unii comentatori ai operei muzicale a lui Jora să afirme, că ultimul tip ar fi cel prin excelenţă românesc. Adevărul este că nu mai puţin reprezentativ pentru creaţia noastră de lieduri şi pentru exprimarea felului nostru de simţire este şi primul tip.

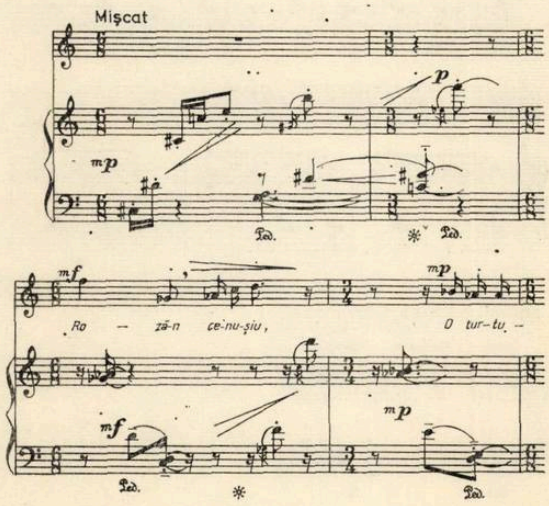
Liedul, ca gen muzical preferat al unor compozitori cu un vădit temperament liric, a ocupat un loc însemnat şi în creaţia altor muzicieni contemporani din generaţia mai vîrstnică ca de pildă în cea a lui Diamandi Gheciu (1892) şi Tudor Ciortea (1908). Ambii au cultivat tipul liedului de tradiţie romantică ce se distinge, după cum am mai arătat, prin linia melodică de mare cantabilitate, încredinţată vocii. Sfera de inspiraţie a lui Diamandi Gheciu s-a limitat, în afară de anii de debut, cînd a compus lieduri pe versuri de Heine, pe versurile poeţilor români, păstrîndu-şi de-alungul activităţii sale creatoare neschimbat stilul, a cărei notă autohtonă provine mai mult din cadenţa limbii, decît din intonaţii populare.

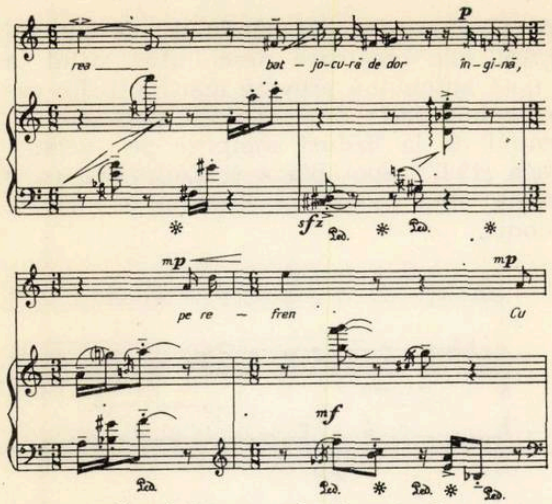
Pornind de la lieduri compuse pe versuri de Goga (1927), apoi Blaga şi Eminescu, cu o subliniată notă modală a limbajului melodic şi armonic,





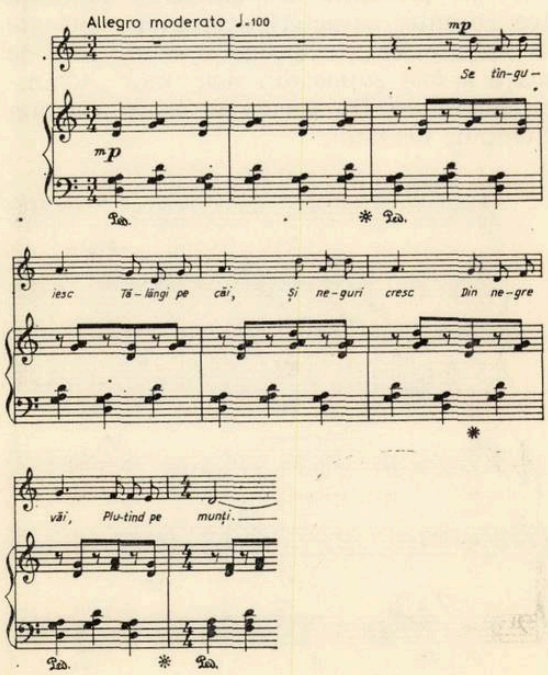
lărgindu-şi apoi sfera de investigaţii în literaturi străine, transpunînd în muzică versuri de Li Tai Pe, Federico Garcia Lorca, a unor poeţi japonezi, etc., limbajul muzical al lui Tudor Ciortea s-a îmbogăţit cu nuanţe expresive noi. Stimulat mai pe urmă de anumite tendinţe stilistice recente, caracteristice unor curente apărute în muzica europeană, modul său de exprimare a fost supus din nou unor schimbări considerabile. După cum se poate constata din exemplul următor,





aceste schimbări se referă mai ales la structura melodică, bazată acum, în locul mersului treptat al melodiei, pe mari salturi intervalice, precum și pe independența vocii față de substrucțiunea armonică. Deosebită de cea tradițională, aceasta nu se încadrează în sistemul acordic clasic.

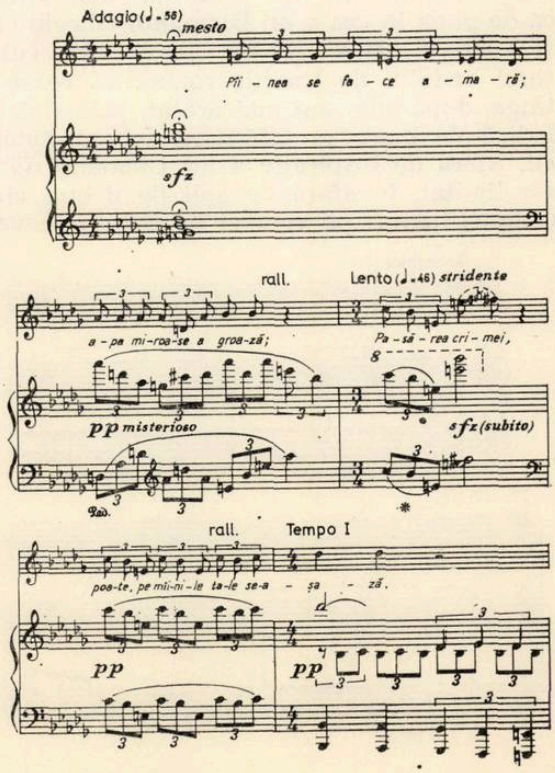
Dintre compozitorii din aceeași generație, Sigismund Toduța (1908), Liviu Rusu (1908) și Max Eisicovitz (1908) au scris un număr mai mic de lieduri, dar, grație indiscutabilei note personale a stilului și a modului de tălmăcire muzicală a resurselor, ele sînt reprezentative pentru creația acestor compozitori. Un loc oarecum aparte îl deține în rîndul autorilor de lieduri, Paul Constantinescu. Cu rădăcini adînci în folclor, nu numai creația sa instrumentală, dar și cea vocală demonstrează legătura sa organică cu stilul muzicii populare și astfel, mai mult ca la oricare dintre compozitorii noștri, melodiile de proprie invenție ale lui Paul Constantinescu sînt impregnate de inflexiuni de obîrșie populară, armonia exploatînd din plin sfera modală.



Cele 7 *cîntece Din ulița noastră*, pe versuri de Cicerone Teodorescu, care prin dramatismul expresiei și amploarea lor depășesc cadrul cameral, reprezintă, sub acest aspect, un caz singular în creația noastră de cîntece.

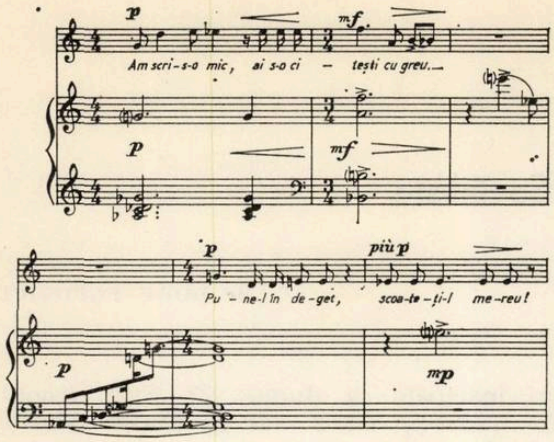
Un aport prețios la îmbogățirea considerabilă a repertoriului nostru de lieduri le-au adus compozitorii din generația medie, azi între 40 și 50 de ani, ca Pascal Bentoiu (Eminescu, Beniuc, Cassian), Valentin Gheorghiu (Arghezi), Theodor Grigoriu (Athanasiu, Porumbacu), Ștefan Mangoianu (Beniuc, Tulbure, Zăgan), Doru Popovici (Eminescu, Arghezi, Bacovia, Goga, St. O. Iosif, Labiș), Adrian Rațiu (Arghezi, Labiș), Aurel Stroe (Eminescu, Arghezi, Pillat), Cornel Țăranu (Blaga, Blandiana, Labiș, Stancu, Topârceanu), Anatol Vieru (Eminescu, Topârceanu).

În multe din aceste lieduri poate fi constatată influența lui Jora, ea manifestîndu-se însă numai în preferința unora dintre compozitori pentru cel de al doilea tip de lied, descris mai înainte, în care partea încredințată vocii constituie, fie o proiecție a armoniei, fie o succesiune de fraze melodice cu un caracter mai mult sau mai puțin declamatoriu, adeseori vădind o accentuată independență față de structura armonică a acompaniamentului.

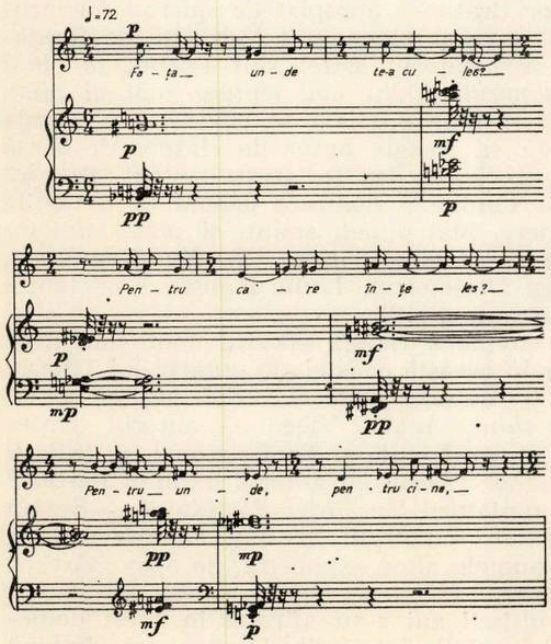


(Pascal Bentoiu : „Despre război", pe versuri de Nina Cassian).

Semnificativ rămîne însă faptul că, pe lîngă lieduri cu o astfel de structură, în număr important sînt și acelea în care melodia își păstrează tradiționalul rol, de principală purtătoare a sensului expresiv.



(Doru Popovici: „Inscripţie pe un inel" pe versuri de Tudor Arghezi).



(Anatol Vieru: „Cearcăn" pe versuri de N. Labiş).

Bucurîndu-se de o veche tradiţie, liedul constituie, graţie contribuţiei celor mai de seamă compozitori români, unul din genurile reprezentative ale culturii noastre muzicale.

Dezvoltarea viitoare a liedului este, fără îndoială, în funcţie de rolul pe care, în cadrul procesului de tot mai mare abstractizare al artei sonore, şi-l va păstra vocea, în ultimul timp pe cale de a-şi schimba funcţia eminamente expresivă, într-una coloristică. În multe din lucrările de avangardă, mai ales corale, a unor compozitori din alte ţări, în frunte cu Stockhausen, Pendereczky, Ligethy, sunetul cîntat este înlocuit cu şuieratul, plescăitul limbii, sunete guturale, etc. etc. Un exemplu din muzica românească îl oferă piesa corală *Scene Nocturne* de Anatol Vieru (pe versuri de Federico Garcia Lorca).

Muzica fiind considerată de avangardişti drept mijloc de a constitui doar forme sonore, lipsite de tradiţionala substanţă sonoră, liedul nu-şi mai găseşte locul într-o asemenea creaţie. Dacă însă, şi semnele sînt tot mai concludente — civilizaţia tehnică nu va seca viaţa sufletească a oamenilor şi dorinţa compozitorilor de a da glas lirismului, atunci şi liedul îşi va păstra semnificaţia sa, de cel mai potrivit gen muzical pentru exprimarea într-o formă concentrată a celor mai delicate simţăminte.

Lupta Partidului pentru înflorirea României Socialiste

de DORU POPOVICI

În nenumărate creații muzicale ale compozitorilor noștri activitatea P.C.R. este oglindită convingător, iar sub acest raport ne referim atît la lucrări corale, camerale, vocal-simfonice cît și la cele destinate scenei.

În domeniul muzicii vocale, creațiile lui Ioan D. Chirescu se reliefează pregnant. Se remarcă o bogată inventivitate melodică, derivată din cîntul popular, o armonie diatonică adecvată, unele procedee polifonice atrăgătoare și mai cu seamă o măiastră scriitură corală. Titluri cum sînt *Partidul erou, Spre slava Ta, partid biruitor, Tu, drag partid muncitoresc* și popularul imn *Republică măreață vatră,* ne apar caracteristice în această privință. Se evidențiază o bogată coloristică, sentimente variate, de la vigoarea granitică la lirismul „ce se trezește pe gură de crin"...

Exemplul său a fost preluat creator de Matei Socor, în cîntecele de masă, *Steagul Partidului, Să fii Partidului oștean* și *Îți mulțumim Partid iubit,* în care stilul este ceva mai armonic, ritmul mai simetric, scriitura mai densă ca sonoritate.

Mai pot fi citate în această ambianță, compoziții inspirate ca *Eliberarea* și *Cîntăm Partidul* de Vasile Popovici, *Cîntă astăzi toată țara* de Achim Stoia, *Părinte drag, partid iubit* de G. Bazavan, *Cîntecul minerilor* de Eugen Cuteanu, *Zi de August* de Diamandi Gheciu și mai ales expresivele opusuri ale lui Gheorghe Dumitrescu, dramatice și de o apreciabilă eficiență timbrală. Am fi nedrepți dacă nu am cita și cîntece ostășești pline de vigoare, emoționante omagii aduse Partidului, de către Dinu Stelian, Dumitru Eremia, Emil Lerescu, Savel Horceag, Ion Totan etc.

În generația formată în ultimele trei decenii, Radu Paladi a excelat nu numai prin melodicitatea vie, ci și prin introducerea unor procedee instrumentale în tratarea corului. *Poem de slavă Partidului, Trenul Griviței, Mîndră zi a libertății, Lumina Ta, Partid, Sub al Patriei drapel* sînt doar cîteva creații din lista impresionantă a compozitorului, care a dedicat multe miniaturi, ca și ample lucrări activității comuniștilor români. Pe o coordonată oarecum asemănătoare se înscriu și corurile lui Laurențiu Profeta: *Pacea popoarelor, Partid, iubit părinte, Pentru August 23;* în altele se relevă introducerea expresivă a unor intonații ale muzicii ușoare, care le conferă un plus de accesibilitate. Sergiu Sarchizov, — în imnuri înaripate ca *August 23, Sub steagul marilor victorii, Slavă muncii, Cîntec pentru oțelari, Cîntec de slavă* — s-a impus prin vigoarea și ritmul trepidant al muzicii, totodată printr-o conducere minunată a vocilor, dovedind un aparte simț al tehnicii vocale. Teodor Bratu — apropiat de spiritul folclorului — a creat piese mult îndrăgite de formațiile de amatori; astfel sînt *Partid, te cîntă azi poporul* și *Nu mai sîntem robi ai gliei.*

O mențiune specială se cuvine a o acorda lui Mircea Neagu, autor de cîntece de masă prin excelență, iar în acest context *Te cînt Partid* rămîne o realizare demnă de o nobilă apreciere. Mai putem aminti și piese similare scrise de Vasile Timiș, Claudiu Negulescu, George Derieteanu, Liviu Ionescu, Constantin Romașcanu și alții.

Se cuvine a reliefa aportul unor simfoniști — iar în această constelație numele lui Tiberiu Olah — autorul cîntecelor *Sub steagul slăvit* și *Partidul,* Anatol Vieru — autorul cîntecelor *Poporul cîntă* și *Țară scumpă, să trăiești* —, Cornel Țăranu — autorul imnului *Partidul* și al miniaturii *Un cîntec Partidului* — Ștefan Niculescu — autorul imnului *Floarea muncii,* ca și numele altor exponenți, ne apar mărturii grăitoare.

În ultimii ani s-au afirmat în acest domeniu și lucrările lui Vasile Donose, care îmbină lirismul cald, fremătător, cu dinamismul dus pînă la incandescență, sau prin multe din piesele lor Grigore Nica și Felicia Donceanu. Nici compozitorii de muzică ușoară, — Radu Șerban, George Grigoriu sau Temistocle Popa — nu s-au lăsat mai prejos, oferindu-ne multe melodii cantabile.

Am aruncat o scurtă privire asupra cîntecelor și imnurilor respective, fără a avea pretenția că am epuizat problema. Analizînd partiturile, vom remarca, pe de o parte, genul de marș, pe de altă parte, genul de imn, chiar de mic poem sau madrigal. În ceea ce privește limbajul, de la armonia diatonică la cea cromatică — pe fond modal — de la ritmica simetrică la cea asimetrică, de la scriitura armonică la cea polifonică — uneori foarte complexă — se remarcă o mare varietate de stiluri, totuși unitare prin conținutul puternic ancorat în contemporaneitatea României socialiste.

Imaginea Partidului Comunist Român a fost tălmăcită și în compoziții camerale. Putem

cita Cantata lui Anatol Vieru, *Lupta cu inerția*, care, mai cu seamă în secțiunea legată de emoționantele versuri ale lui Nicolae Labiș, se impune prin conținutul muzical dramatic, ce pornește de la culori mai sumbre, tinzînd spre altele mai luminoase. Se remarcă o melodică cromatică modală, o polifonie bogată și o scriitură instrumentală complexă, evoluînd de la cantabilitate la figurații bogate și efecte de percuție — mai ales la pian. Asemănătoare ca limbaj este și meditativa sa lucrare, simbolic intitulată *Cantata anilor lumină*, concepută în forma dialectică a sonatei tradiționale, adaptată însă spiritului înnoitor al zilelor noastre.

În muzica vocal-simfonică, Sigismund Toduță a realizat un impresionant opus : *Balada steagului*, închinat luptei unui comunist ilegalist. În această operă, melosul popular, modal, diatonic, tratat în ample forme ale artei sonore neobaroce, cu contraste bine detașate, de un „clar-obscur" plin de forță dramatică, conturează o substanță aleasă, în care ideea sacrificiului pentru progres se reliefează pe prim plan. De la melancolia, care „urcă spre pleoape", pînă la luminozitatea contopită cu forța unui debordant optimism, coloristica lucrării atrage atenția prin echilibrul ce se naște, prin economia de mijloace, prin apreciabilul simț al proporțiilor.

Cantata *Prind visele aripi* de Tiberiu Olah — în care discursul muzical se obține prin contopirea foarte expresivă a melosului modal cromatic, cu polifonia densă și cu orchestrația inspirată, nelipsită de vitalitatea percuției — poate fi socotită un valoros imn, închinat evenimentelor de la 23 August.

În aceeași suprafață sonoră se încadrează și prima cantată de Ștefan Niculescu, cu un mai pronunțat spirit optimist. Un specific liric — cu mijloace de expresie similare — se evidențiază în Cantata *Comunistul* de Andreas Porfetye, în deosebi inspirata cantată de George Draga, *Se construiește lumea noastră*, în timp ce o sinteză serial modală, de o vigoare vulcanică, definește Cantata lui Cornel Țăranu, *Cîntare unui ev aprins*.

În genul oratoriului, un suflu revoluționar, — elemente folclorice pe un fond neoromantic se contopesc armonios, — se degajă din compoziția lui Sergiu Sarchizov, *Pe lespedea eroilor*. Constantin Palade ne-a oferit în această privință *Griviția luptătoare* și *Comunistul* — lucrări ce s-au impus prin tratarea folclorului într-un stil simplu, cantabil, preluîndu-se cu originalitate tipul de prelucrare de cînt popular oferit de Paul Constantinescu. Radu Paladi a creat în acest sens *Oratoriul Eliberării*. Cel mai important exponent al genului de „oratoriu eroic" rămîne indiscutabil Gheorghe Dumitrescu — *Griviția noastră*, *Zorile de aur*, *Pămînt dezrobit* — care utilizează cu o rară măiestrie și autentică originalitate folclorul oltenesc în ambianța unei suculente armonii modale cu nuanțe diatonice, într-un stil monumental.

Un opus mai aparte îl constituie ciclul de lieduri pentru voce și orchestră *7 cîntece din ulița noastră* de Paul Constantinescu. Un melos modal cromatic, cu trepte mobile, o subtilă eterofonie și o colorată orchestrație, aerată, — uneori tinzînd spre stilul cameral — se impun în mod deosebit. Ciclul conține pagini tragice, cum ar fi piesa *După mort*, în timp ce finalul se însenînează cu discreție. Nu lipsesc nici elemente de grotesc, ce satirizează păturile suprapuse. Tot ciclul constituie una din cele mai vibrante dedicații pentru „momentul Griviția", realizat cu marele talent al lui Paul Constantinescu. Totodată autorul ne indică unul din drumurile prin care se poate valorifica tematica contemporană.

În domeniul operei semnalăm 3 realizări valoroase : *Fata cu garoafe* de Gh. Dumitrescu, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri și *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda — opere unde cîntecul de masă, cîntecul popular, elemente ale modalismului armonico-polifonic, și ale orchestrației simple, dar nu simpliste, se îmbină într-un tot unitar, original, mobilizator. În domeniul baletului, *Primăvara* de Cornel Trăilescu se poate aminti ca un prim moment în această privință ; totodată, o invitație pentru realizări în ramura atît de captivantă a coregrafiei moderne, în adevăratul sens al noțiunii.

Activitatea Partidului nostru este tălmăcită în chip măiestrit în foarte multe compoziții. Fie că este vorba de lupta dură, cu lacrimi, sudoare și sînge, din epoca ilegalității, fie că este vorba de mersul spre lumină din zilele noastre, pe care le trăim din plin ! Și toate acestea sub cerul unui nou umanism, al luptei pentru pace, al tendinței de a uni popoarele lumii, pentru a colabora rodnic în toate domeniile de activitate.

Discursul muzical relevă cînd aspecte clasice, cînd altele romantice. Ca apoi să evolueze spre noile mijloace ale artei sonore, cele atonale, — legate de aparte combinații timbrale și ritmice. Nu sînt evitate nici procedeele atematice și ale construcției structuraliste. Deci iată un bogat arsenal de procedee, izvorîte din dorința ardentă a compozitorilor noștri de a tălmăci viața de azi.

Se cuvine a aduce un senin omagiu tuturor literaților contemporani, care au contribuit și ei, în bună parte, la reușitele amintite. La „concertul comunist" al manifestărilor dintr-o țară în plin progres ! O generoasă și curată chemare la conturarea unui fierbinte umanism, răsfirînd pretutindeni pulberi de aur...

„Cvartetul Consonanţelor" de Pascal Bentoiu

de LUMINIŢA VARTOLOMEI

„A afirma astăzi, printre oamenii de meserie, posibilitatea teoretică de a mai utiliza limbajul tonal este deja un act temerar. A întreprinde o acţiune practică (şi încă de oarecare avengură) în acest sens, va părea multora nebunie curată sau provocare. Ceea ce s-ar ierta pentru — să zicem — un ciclu de mici piese de pian „destinate învăţămîntului elementar" devine impardonabil în cazul unei compoziţii de dimensiunile unui cvartet sau unei simfonii. Cariera disonanţei a ajuns pe asemenea culmi, încît pînă şi studentul din primii ani la compoziţie gîndeşte firesc în octave micşorate, undecime mărite, none minore şi suprapuneri de semitonuri după reţeta acelor frumoase benzi sonore (clusters), cu care limbajul muzical a fost îmbogăţit de la o vreme.

Am vrut să verific dacă într-adevăr nu se mai poate scrie tonal. Am scris deci tonal. Am căutat să mă conving dacă — aşa cum se spune adesea — formele clasice sînt definitiv îngropate, fosilizate de mersul istoriei. Am scris deci în cele mai clasice dintre forme. Pentru a fi perfect consecvent, am adoptat o unitate de pulsaţie ritmică pentru toate cele patru mişcări ale lucrării mele, iar celula melodică ce se află la baza compoziţiei e derivată din acordurile perfecte, major şi minor. Cu toate aceste constrîngeri înfăşurate în juru-mi ca nişte odgoane, am scris un cvartet despre care ascultătorul — şi numai el — trebuie să decidă dacă-i place sau nu, dacă este al zilelor noastre ori nu. Dacă se vor găsi, în următorii treizeci de ani, interpreţi şi ascutători care să se intereseze din cînd în cînd de lucrarea mea, socot că mi-am cîştigat prinsoarea.

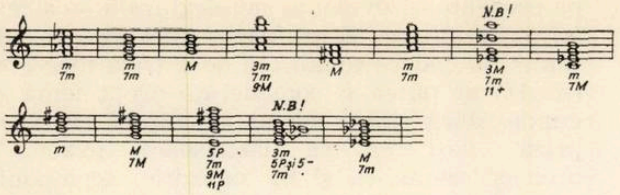
Procedarea compoziţională descrisă mai sus nu este nici frondă, nici provocare, nici experiment şi — cred — nici manifestarea spiritului academic. Ci mai curînd, rezultatul necesităţii interioare de a avea — în plină domnie a disonanţei — un contact reînnoit cu subtilităţile consonanţei. Şi, de asemenea, expresia convingerii că, într-un fel sau altul, evoluţia artei sunetelor va aduce inexorabil reîntronarea consonanţei. Am scris cvartetul privind către viitor, stăpînit însă şi de sentimentul ciudat că în zilele noastre acordurile perfecte s-ar putea dovedi — pentru unele urechi, cel puţin — la fel de iritante pe cît erau în vremea lui Mozart cîteva false relaţii armonice".

Pascal Bentoiu

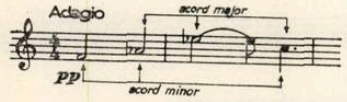
Cu ocazia primei execuţii publice a lucrării sale (la 20 iunie 1973, în interpretarea cvartetului „Pro Arte") compozitorul Pascal Bentoiu a scris, pentru programul de sală al concertului, acest „cuvînt înainte" pe care am socotit necesar să-l citäm integral, dată fiind dubla sa valoare : de mărturisire a intenţiilor propuse şi realizate în această partitură şi (ceea ce este mai important, căci dezvăluie mai mult decît un moment — acest moment — în arcul evolutiv al unei creaţii fecunde şi diverse) de veritabil crez estetic, capabil să ilumineze înţelegerii noastre o întreagă operă şi pe creatorul ei.

Însă, pe cei care nu au citit sau nu au ascultat „Cvartetul Consonanţelor", interpretarea *ad litteram* a declaraţiilor compozitorului (cărora nu întîmplător ne-am permis să le atribuim titlul de „cuvînt înainte", căci autorul le-a conceput avînd în vedere completarea, precizarea şi susţinerea lor de către audiţia însăşi) i-ar putea conduce pe un drum greşit în formarea unei imagini despre această lucrare.

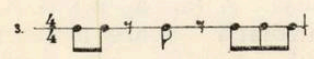
„Am scris tonal" — afirmă Pascal Bentoiu. Dar, de la Bach chiar, şi pînă la Wagner, sistemul tonal a cunoscut atîtea trepte în drumul (ascendent, sau poate descendent ? !) spre lărgirea extremă a graniţelor sale, încît o precizare se impune : nu, „Cvartetul Consonanţelor" nu este scris în maniera tonală a lui Haydn sau Mozart, (căci în această zonă ne-am obişnuit să situäm puritatea sistemului), ci beneficiază din plin de libertăţile cucerite de atunci încoace. Armonia acestei lucrări, departe de a se rezuma la înlănţuirea unor acorduri perfecte, pigmentată pe alocuri de septime sau — maximum — none de dominantă (cum greşit ne-am putea închipui la un moment dat), utilizează frecvent nonele şi undecimele, iar rezolvarea lor nu este nicidecum impusă de rigide reguli scolastice. Pentru a ne convinge de acest lucru, este suficient să privim cele 13 acorduri ale introducerii — cu atît mai semnificative cu cît condensează, în numai nouă măsuri, întreaga esenţă armonică (şi, în cele din urmă, chiar şi pe cea melodică) a lucrării. Să remarcäm în special prezenţa acordurilor de undecimă mărită şi de septimă mică, cu dublă cvintă : perfectă şi micşorată (care, în dispunerea lor la voci, creează tocmai octava micşorată).

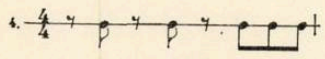
1. 

„Celula melodică ce se află la baza compoziției e derivată din acordurile perfecte, major și minor" — spune Pascal Bentoiu. Într-adevăr ; dar să nu ne-o închipuim drept o *succesiune* de figurări ale celor două acorduri, căci în realitate ea ia naștere prin *supraetajarea* acestora — ceea ce creează figurarea acordului minor cu septimă mică, adică tot a unui acord disonant.

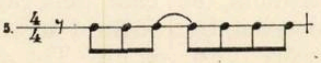
2. 

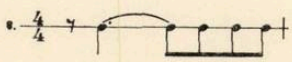
La fel, nu trebuie să ne imaginăm drept *uniformitate* ritmică *„unitatea* de pulsație ritmică pentru toate cele patru mișcări ale lucrării", despre care vorbește compozitorul, înțelegînd prin aceasta identitatea de valoare metronomică (firește, nu absolută) între unitățile ritmice fundamentale ale tuturor părților. Această valoare oscilează în jurul lui 100, și este reprezentată în prima, a doua și ultima mișcare prin pătrime, iar în partea a treia prin optime. Există în același timp și un permanent fond de optimi — marcate prin note sau pauze — pe care se detașează însă ritmuri extrem de pregnante, obsedante chiar. Iată spre exemplu această formulă prezentă, în două variante, în acompaniamentul a două (a 2-a și a 3-a), dintre ideile pe care se bazează expoziția formei de sonată a primei părți

3. 

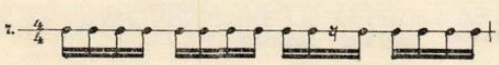
4. 

și în alte două variante care apar în cursul dezvoltării.

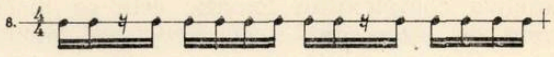
5. 

6. 

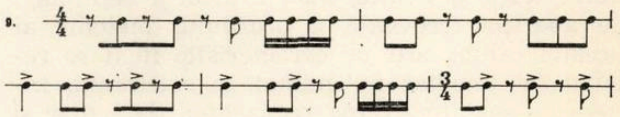
S-au, în partea a doua, acest ritm dinamizat, peste care se suprapune cea de a doua temă — cu inflexiuni de jazz — a *scherzo*-ului

7. 

precum și suportul ritmic al secțiunii mediane cu rol de trio.

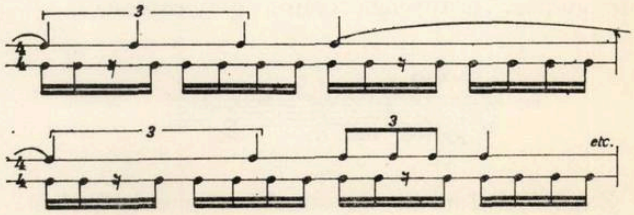
8. 

Și, în sfîrșit, ritmul pur, dezgolit de melodie, pe care — în coda ultimei mișcări — violistul îl realizează prin lovirea cutiei de rozonanță a instrumentului.

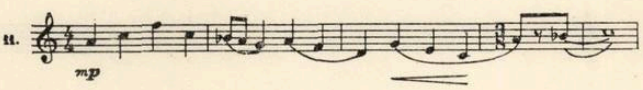
9. 

Dacă ritmurile de acompaniament se impun cu atîta forță, nu mai puțin puternice sînt cele ale temelor înseși ; relieful lor original este sculptat în contratimpi și sincope, iar ceea ce le caracterizează în marea majoritate a cazurilor (cu două singure excepții: tema concluzivă din prima parte și tema părții a III-a) este debutul anacruzic.

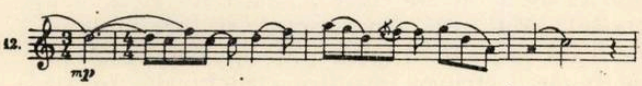
Este firesc ca din suprapunerea celor două tipuri de ritmuri — tematice și de acompaniament — să ia naștere poliritmii deosebit de interesante, cum este de exemplu acesta, din secțiunea mediană a părții a II-a

10. 

Arhitectura „Cvartetului Consonanțelor" este concepută, într-adevăr, după proiectele clasicelor forme de: sonată (Partea I *Allegretto),* scherzo (Partea a II-a — *Giusto),* ciaccona (Partea a III-a — *Larghetto)* și rondo (Partea a IV-a — *Allegro molto moderato).* Dar și aici se fac simțite importante licențe, atît în planul tonal cît și în cel tematic ; este suficient să citățm în acest sens repriza formei de sonată, în care tema concluzivă

11. 

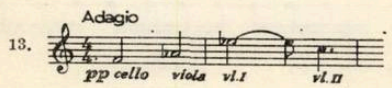
apare atît de profund modificată, încît pe drept cuvînt ar putea fi considerată drept o nouă idee melodică

12. 

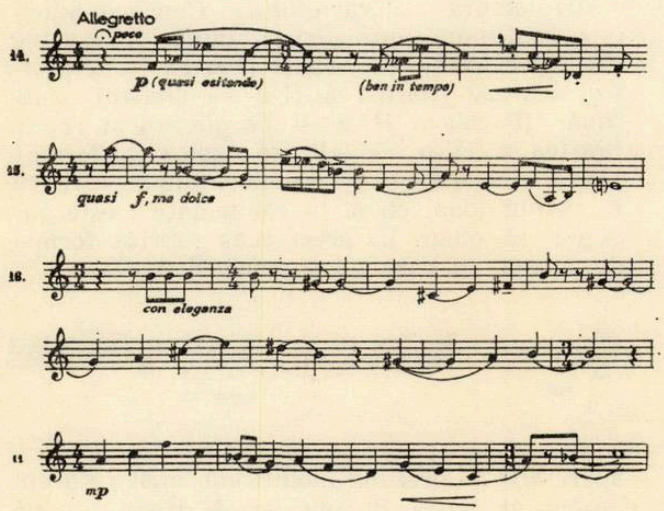
Analiza complexului tematic este ea însăși extrem de interesantă, căci revelează modul în care, dintr-o celulă de numai patru sunete, poate lua naștere o asemenea diversitate de idei muzicale. Dacă este greu — și uneori aproape imposibil — să demonstrezi o filiație directă între acestea, în schimb înrudirea lor spirituală este evidentă de la prima audiție. Pe ce se bazează ea? Pe persistența cîtorva intervale, deduse din celula generatoare (cum sînt : terța și cvinta, apoi cvarta și septima) ; pe apariția frecventă a profilului melodic al acestei celule, atît de caracteristic încît se recunoaște imediat nu numai în recurență, inversare sau inversarea recurenței, dar chiar și în variantele sale mai îndepărtate ; în sfîrșit, pe cîteva elemente ritmice despre care am mai vorbit (anacruza, contratimpul, sincopa) și a căror utilizare tipică creează strînse raporturi între temele cele mai diverse din punct de vedere melodic.

Dar a sosit momentul, pentru a susține afirmațiile de mai sus, să expunem, succint, planul structural și tematic al lucrării.

„Cvartetul Consonanțelor" se deschide cu o introducere lentă *(Adagio)*, construită în genul unui coral și care condensează — așa cum am mai arătat — substanța armonico-melodică a întregii partituri. Încă din primele două măsuri, intrările succesive ale celor patru instrumente conturează celula generatoare

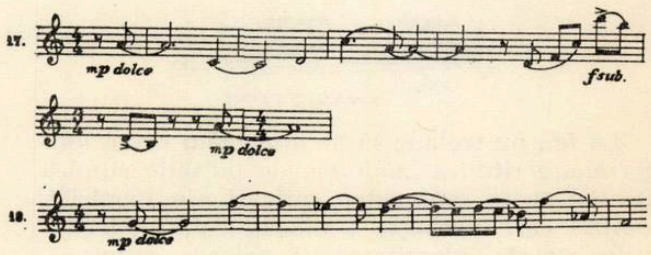


Expoziția formei de sonată cuprinde patru idei melodice



a căror grupare conform tiparului tradițional este extrem de anevoioasă, dacă nu chiar imposibilă. Mai întîi, din punct de vedere tematic, cu toată individualitatea puternică a fiecăreia, se remarcă strînsa înrudire structurală, bazată pe prezența — evidentă sau deghizată — a celulei generatoare. Este foarte adevărat că, din punct de vedere tonal, cea de a treia idee (vezi ex. 16) ar putea fi considerată drept temă secundă, dacă ținem seama de faptul că în repriză, deși ea se desfășoară exact pe aceleași trepte ca și în expoziție, acompaniamentul o situează de astă dată într-o tonalitate aflată, față de tonalitatea în care apăruse inițial, în raportul de dominantă-tonică. La rîndul ei, ultima idee (vezi ex. 11) ar putea juca și ea rolul temei secunde, grație caracterului său „feminin" ; compozitorul o consideră și o tratează însă mai degrabă ca pe o temă concluzivă.

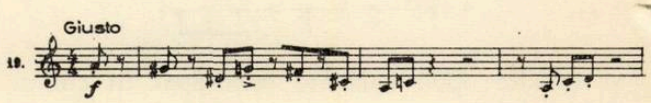
În dezvoltare iau naștere noi variante ale primei idei



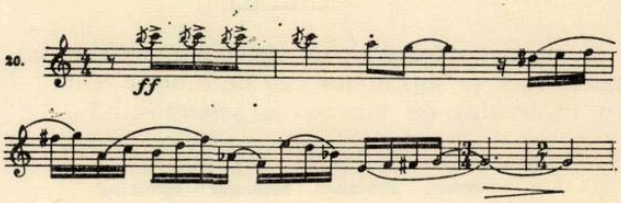
iar repriza reia aidoma primele trei teme, pentru a modifica în schimb substanțial tema concluzivă (vezi ex. 12).

În echilibru cu introducerea, o codă într-o mișcare ceva mai lentă încheie lucrarea. Substanța ei muzicală este realizată prin imitarea, într-un stretto liber, a celulei generatoare și prin secvențarea elementului conclusiv al primei idei (element născut la rîndu-i tot din celula generatoare).

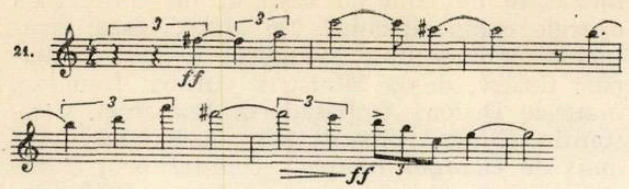
Partea a II-a — *Giusto* — ne îndreptățește, atît prin structură cît și prin caracter, să o considerăm drept un scherzo. În forma ei tripartită compusă : A (a_1, a_2, a_1) B A (a_1 a_2 a_1), secțiunea mediană apare astfel drept trio. Deși tema subsecțiunii a_1 are o personalitate



destul de distinctă, ea este generată de fapt de elementul cromatic conținut în a doua idee a primei mișcări (vezi ex. 15). Tot astfel, tema subsecțiunii a_2



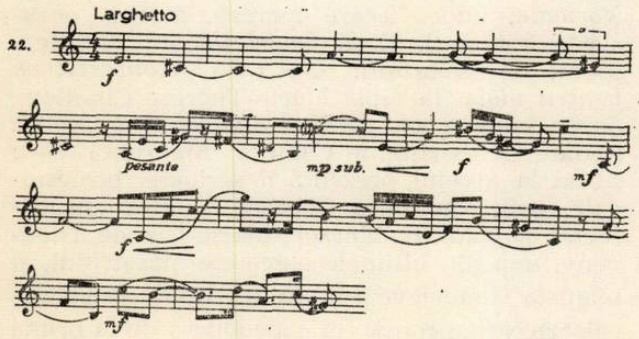
amintește de cea de a treia idee a Părții I (vezi ex. 16), iar tema secțiunii B



este aproape identică cu prima idee a aceleiași mișcări (vezi ex. 14).

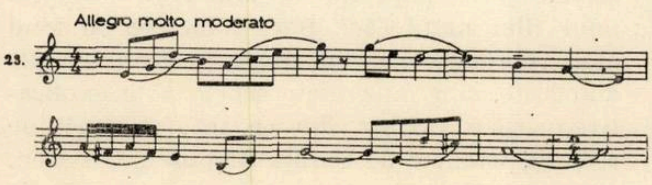
Ampla codă ce încheie Partea a II-a se dezvoltă din elementele temelor a_1 și B.

Partea a III-a *Larghetto* — se înfățișează sub forma unei ciaccone, construită pe o temă de 10 măsuri evident generată de aceeași celulă fundamentală a lucrării.

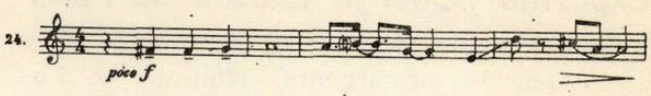


Expusă inițial în unison de către cele patru instrumente, ea apare apoi rînd pe rînd la vioara I, la violă, la vioara a II-a și la violoncel, timp în care celelalte trei componente ale cvartetului înfășoară în juru-i o țesătură polifonică (unde nu o singură dată strălucește fugar celula generatoare). După o secțiune în care tema este difuzată la toate instrumentele (care o preiau, fragmentar, unul de la altul), vocile extreme (vioara I și violoncelul) o expun simultan, pentru o ultimă dată.

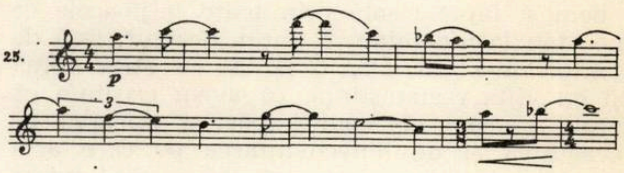
Finalul — *Allegro molto moderato* — este un rondo : ABACABA. Tema refrenului (A)



se înrudește îndeaproape cu cea dintîi idee din prima mișcare (vezi ex. 14). Tema primului cuplet (B)



are aceeași terminație ca și aceea a refrenului (vezi ex. 23), iar tema cupletului al doilea (C)



nu este alta decît tema concluzivă a primei părți (vezi ex. 11), care — așa cum am văzut — apărea în repriză modificată pînă la nerecunoaștere.

Coda de proporții apreciabile a acestei ultime mișcări repetă obsesiv capul tematic al primului cuplet (B) (vezi ex. 24), deasupra ritmului percutant despre care am mai vorbit (vezi ex. 9).

Ceea ce impresionează numaidecît în „Cvartetul consonanțelor", dincolo de relația intimă între numeroasele lui teme, este forța de sugestie a acestora, extrema plasticitate cu care creează imagini sonore neașteptate, surprinzătoare. Aceeași substanță melodică exprimă odată neliniștea și nerăbdarea unei întrebări importante (ca în cea dintîi temă a formei de sonată — vezi ex. 14) iar altădată un tablou desprins parcă dintr-o poveste cu cow-boys (ca în secțiunea mediană a părții a II-a — vezi ex. 21) ; cînd eleganta legănare a unui dans (ca în cea de a treia idee din partea I — vezi ex. 16), cînd dezlănțuirea plină de vitalitate a unui jazz-band (ca în subsecțiunea mediană a scherzo-ului — vezi ex. 20).

Multitudinea aceasta caleidoscopică, de „imagini și sensuri" (ca să parafrazăm titlul binecunoscutului volum de sinteze estetico-muzicale ale aceluiași autor), exprimate cu claritatea și puterea de convingere ce caracterizează întreaga operă a muzicianului Pascal Bentoiu, cucerește imediat auditorul. Confirmarea pe care compozitorul o aștepta din partea publicului, la prima audiție a lucrării, s-a manifestat, de curînd, odată în plus — cu ocazia interpretării „Cvartetului Consonanțelor" în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu".

Expoziția „George Enescu" la Paris

„Astăzi, în nemărginita admirație ce i-o purtăm, încercăm să ne facem, la rîndul nostru datoria, să-i mulțumim, ocrotindu-i memoria și răspîndindu-i numele, imaginea, opera și faptele sale prin toate mijloacele ce ne stau la îndemînă. E puțin, desigur, față de tot ce ne-a dat. Dar o facem cu atîta inimă și cu atîta recunoștință, că avem credința că peste veacuri ne vom împărtăși pururea de dragostea și de binecuvîntarea pe care arta lui a revărsat-o asupra noastră, a țării lui și asupra lumii..." Nicicînd, aceste rînduri din *Cuvînt pentru George Enescu,* cu care Mihail Jora prefațează volumul omagial, publicat acum zece ani, nu mi s-au părut mai puternic expresive decît cu prilejul „momentului Enescu" din această toamnă, la Paris. Prețioasa inițiativă a asociației *„Les amis de Georges Enesco"* de a organiza o expoziție închinată marelui artist, sprijinită cu entuziasm și generozitate de Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Muzeul „George Enescu" din București a reunit timp de trei săptămîni — 21 noiembrie — 9 decembrie — un mare număr de admiratori ai muzicianului român. Locul ocupat de George Enescu în prețuirea valorilor secolului nostru este demonstrat prin însuși faptul că această expoziție a fost prima, după războiul mondial, dedicată unei personalități muzicale în cadrul sălilor celebrului *Institut de France.* Pentru reușita acestei nobile acțiuni, nici un efort nu a părut prea greu. Reunind un bogat material ilustrativ oferit de România — 90 de panouri, realizînd o cronologie a vieții și o privire de ansamblu asupra rolului maestrului în contemporaneitate —, partituri și scrisori originale împrumutate de *Bibliothèque Nationale* din Paris, documente ale muzicienilor și prietenilor compozitorului (amintesc schițele originale de la premiera mondială a operei *Oedip,* semnate de André Boll), toate au fost armonios îmbinate într-un convingător portret al personalității lui George Enescu. Dacă prin grija lui Romeo Drăghici, Muzeul din București a reușit să contureze în țară imaginea simbol a muzicianului și marelui gînditor român, mi se pare deosebit de important faptul că, acum, publicul parizian a avut ocazia să cunoască, în toată amploarea, semnificația acestui simbol. Modul în care a fost primită manifestarea demonstrează receptivitatea și solicitudinea gazdelor. Timp de cinci zile, criticul Antoine Goléa, în emisiuni de mare întindere, a prezentat la Radio un ciclu intitulat „Ce știm despre George Enescu" ; televiziunea a marcat cu un reportaj deschiderea expoziției ; la *Ecole Normale,* în sala Cortot, muzicieni de elită au susținut un concert cu operele compozitorului. De altfel, însăși strălucirea momentului inaugural — cu participări ilustre, de la Ministrul culturii franceze, Maurice Druon, Ambasadorul României, Constantin Flitan, președintele Asociației *„Les amis de Georges Enesco"*, compozitorul și dirijorul Tony Aubin, pictorul André Boll, violonista Yvonne Astruc, compozitorul Marcel Mihalovici, pianistul Nicolas Caravia, dirijorul Serge Blanc, profesorul Traian Orghidan — arăta însemnătatea acordată evenimentului.

Reacția publicului ? Zilnic, vizitatorii expoziției întîrziau ore îndelungi în fața panourilor, privind imaginile, citind textele explicative, ascultîndu-i muzica prin intermediul înregistrărilor care dădeau ambianței sălii dimensiunea unui concert memorabil. Același public a urmărit interpretările din concertul de la *Ecole Normale,* unde fiecare lucrare merita entuziaste aprecieri. Dacă *Quartetul nr. 2* (interpretat de Quartetul O.R.T.F.), *Konzertstück pentru violă* (la violă Marie-Thérèse Chailley), *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot.* (redate de baritonul Camille Maurane) s-au situat la nivelul prezentării serioase, profesionale, prin versiunea *Sonatei a III-a „în caracter popular românesc"*, Marie-Claude Theuveny, una din ultimele eleve ale maestrului, și pianista Geneviève Joy au atins acea rarissimă valoare care a consacrat capodopera de la prima ei audiție. Perfect justificate, în această ambianță, cuvintele calde ale lui Antoine Goléa, ca prefață a întregului concert : „George Enescu, unul dintre marile genii ale secolului XX..."

De altfel, buna primire a acestui „moment Enescu" este reflectată cu justețe și de comentariile presei, demonstrînd o realistă înțelegere a semnificației întregii acțiuni. „Trei case pierdute în verdeața cîmpiilor Moldovei ; o figură de copil ; fațada severă a unui Conservator ; Paris, diplomele, prima vioară de concert ; și un nume domină treptat afișele : George Enescu" — scrie Anne Rey în ziarul LE MONDE din 29 noiembrie. „Parcurgi sălile acestei expoziții consacrate marelui artist român și ai impresia că urmărești proiecția unui film mut. Căci, între siluetele pe fond alb, reproducerile de scrisori, manuscrisele autografe, sînt intercalate scurte note explicative, scurte extrase din cronici, mărturii de respect, semnate de Casals, Menuhin, Oistrach.

Împrumutate de Muzeul Enescu din București și de Biblioteca Națională, reunite de asociația *Les amis d'Enesco,* aceste documente fac să retrăiască — în același om — trei personaje : violonistul, compozitorul și propagatorul unei arte naționale românești. "

Grigore CONSTANTINESCU

Zilele muzicii românești în R. D. Germană

Între 18 și 28 mai 1973 s-au sărbătorit la București, Timișoara, Sibiu, Brașov, „Zilele muzicii din R. D. Germană". Dirijorii Siegfried Kurtz, Robert Hanell au prezentat lucrări ale compozitorilor din R. D. Germană. A cîntat violonistul Gustav Schmahl, apoi, în *Lohengrin*, sub bagheta lui Heinz Fricke, în *Don Juan*, dirijor Heinz Rögner, au evoluat soliști de la Staatsoper din Berlin.

În noiembrie, în Republica Democrată Germană s-au sărbătorit „Zilele muzicii românești." A fost un program bogat, pe care publicul, criticii de specialitate, presa l-au urmărit îndeaproape, l-au apreciat ca un deosebit eveniment al stagiunii muzicale. Încă din prima zi — 16 noiembrie — la Staatsoper a avut loc o conferință de presă în care ziariști, critici, muzicologi s-au interesat de programul fiecărei zile, au ascultat cu interes cuvîntul membrilor delegației oficiale, dr. Vasile Tomescu, secretar al Uniunii Compozitorilor și compozitorul Wilhelm Berger, despre viața muzicală în România, despre evoluția unor genuri și forme muzicale, despre fenomenul componistic românesc.

La Școala superioară de muzică „Hans Eisler", un grup de studenți de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" au oferit colegilor lor din Berlin un bogat program de muzică de cameră. Au fost apreciate siguranța, muzicalitatea cu care cvartetul compus din Ruxandra Colan, Rodica Szegli, Lucia Petrescu, Anca Iarosevici, au cîntat lucrări de Paul Constantinescu, Wilhelm Berger, au fost remarcate tehnica cornistului Dosa Nicolae, finețea cu care violonista Elena Popescu a interpretat muzica lui Enescu, temperamentul violoncelistului Dorel Fodoreanu, agilitatea violonistei Cornelia Vasile în *Capriciile* de Paganini. Cu totul deosebită a fost considerată participarea pianistului Justin Oprean, un muzician interesant deopotrivă ca solist și ca acompaniator.

Cea de a doua seară a „Zilelor muzicii românești" a fost sărbătorită la Dresda. În frumoasa sală a Palatului Culturii, Filarmonica din Dresda l-a acompaniat pe Valentin Gheorghiu — la pupitru tînărul dirijor Harmut Haenchen — în *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu. În fața unui public exigent, ca cel din Dresda, care urmărește cu atenție fiecare eveniment al vieții muzicale, Valentin Gheorghiu a avut un incontestabil succes, s-a dovedit încă o dată că este un mesager de prestigiu al artei muzicale românești.

Ne-am obișnuit să notăm cu superlative concertele corului „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Ne-am obișnuit să aflăm de succesele „Madrigalului" românesc și să considerăm acest fapt ca foarte firesc. La fel de firesc vorbim despre măiestria lui Marin Constantin, forța artei sale. Este într-adevăr pentru această formație, pentru dirijorul ei, un fapt obișnuit ca fiecare apariție în public să fie de mare ecou. La „Volksbühne" din Berlin, corul „Madrigal" a prezentat o seară de muzică românească. Au răsunat cîntecele lui Enescu, Ion Dumitrescu, Alexandru Pașcanu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan... s-a apreciat concertul acestor muzicieni ca „un triumf", un moment de mare ținută din viața muzicală a Republicii Democrate Germane.

În cea de-a patra zi, la Metropoltheater a avut loc concertul Orchestrei Simfonice a Radiodifuziunii din Berlin, dirijat de Mihai Brediceanu, solist — Mihai Constantinescu. S-au oferit pagini reprezentative de muzică românească : *Imagini bucureștene* de Pascal Bentoiu, *Simfonia I-a* de George Enescu, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Wilhelm Berger, publicul apreciind valoarea creațiilor, arta muzicienilor români.

Unul din cele mai importante puncte din agenda acestor manifestări a fost Colocviul de la Uniunea Compozitorilor și muzicienilor pe tema „Creația muzicală în R. S. România". Dr. Vasile Tomescu a prezentat un amplu referat, compozitorii Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu au răspuns întrebărilor adresate de către compozitori, muzicologi, critici profesori, au relevat unele aspecte privind viața muzicală din România, preocupări ale compozitorilor, interpreților români, au subliniat importanța care se dă în România acțiunii de educație muzicală, de promovare a artei amatorilor. Într-un cuvînt, Colocviul — o utilă informare despre „muzica în România", s-a bucurat de o largă participare, a stîrnit un viu interes.

Mesageri la „Zilele muzicii românești" în R.D.G. au fost și soliștii Operei Române. La Deutsche Staatsoper din Berlin au fost ovaționați, minute în șir, pentru creații în *Rigoletto:* Victoria Bezetti, — o excelentă Gilda, Octav Enigărescu — un Rigoletto de „zile mari", Iulia Buciuceanu — Maddalena, Valentin Loghin, Viorel Ban, Antonius Nicolescu. La pupitru — Constantin Petrovici.

A fost de larg ecou succesul soliștilor noștri în *Boema.* Magda Ianculescu — Musette, cuplul Ludovic Spiess — Eugenia Moldoveanu, au avut minute în șir aplauze la scena deschisă. Vocea de calitate, jocul degajat al lui Lucian Marinescu, creațiile oferite de Nicolae Constantinescu, Viorel Ban, Pompei Hărășteanu au fost considerate ca excelente. Cei mai severi critici muzicali au subliniat participarea extraordinară a soliștilor Operei Române din București în *Boema.* Rar se poate vedea la Deutsche Staatsoper din Berlin ca publicul, după încheierea spectacolului, să aplaude frenetic soliștii, să-i aștepte să-i felicite la ieșirea din teatru...

O interesantă întîlnire a avut loc între membrii delegației oficiale ! Dr. Vasile Tomescu, compozitorul Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu, dirijorul Mihai Brediceanu, pianistul Valentin

Gheorghiu şi un grup de compozitori, critici, melomani din oraşul Halle.

Nu putem uita nici succesul concertului simfonic de muzică românească dat la Staatskapelle din Weimar, sub inspirata baghetă a dirijorului Ion Baciu. S-au prezentat : *Preludiu simfonic* de Ion Dumitrescu, lucrare ascultată cu mult interes, apoi *Concertul pentru vioară şi orchestră* de W. Berger, pagină cu aer baladesc, meditativă, bine interpretată de Mihai Constantinescu, *Suita I-a* şi *Rapsodia a II-a* de George Enescu.

„Zilele muzicii româneşti" în R.D. Germană s-au bucurat de un remarcabil succes. Fiecare concert a fost socotit ca un eveniment în această stagiune, publicul, recunoscut pentru exigenţă şi buna pregătire muzicală, aplaudînd entuziast evoluţiile muzicienilor români. Manifestări similare au avut loc şi la Erfurt, Leipzig, Heiligenstadt, Jena.

De fapt, „Zilele muzicii româneşti din R. D. Germană" nu s-au încheiat. Pînă în primăvară, pînă la sfîrşitul stagiunii muzicale, în concertele marilor orchestre simfonice sînt programate lucrări româneşti şi vor cînta solişti români. Este o amplă manifestare ce se desfăşoară în întreaga stagiune, o manifestare de un deosebit prestigiu. Şi, subliniem încă o dată: muzicienii români îşi îndeplinesc cu maturitate rolul de mesageri ai artei noastre muzicale.

SMARANDA OŢEANU

VIAŢA MUZICALĂ

O valoroasă lucrare de Mihail Andricu, în primă audiţie

Dirijorul Edgar Doneux a prezentat în primă audiţie la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", suita simfonică *Profiluri şi chipuri* de Mihail Andricu.

Exponent valoros al şcolii muzicale româneşti, unul dintre cei mai de seamă creatori ai stilului nostru simfonic, Mihail Andricu este cum se ştie realizatorul unei strălucite sinteze între modalismul specific cîntecului popular şi tehnica scriiturii culte. Între întîia simfonie, pe care am ascultat-o în primă audiţie acum treizeci de ani sub bagheta maestrului George Enescu şi recenta audiţie, neobositul maestru a dat la iveală un număr mare de opusuri care poartă toată amprenta indelebilă a stilului său creator, foarte personal. Am regăsit în *Profiluri şi chipuri* — lucrare relativ recentă (1971) — complexul caracteristicilor de creaţie subliniate mai sus. Fiecare mişcare i-a fost inspirată compozitorului, aşa cum ne-a şi afirmat personal, de chipul sau profilul unui amic ori al unui cunoscut. Dar suita alcătuită din următoarele părţi, *Allegretto, Andante, Allegro, Grazioso, Grave, Allegro pastorale,* nu are un caracter propriu-zis programatic. Fiecare parte este, mai de grabă, o evocare poetică a unor chipuri cărora compozitorul preferă să le păstreze anonimatul. Ceea ce am dori să relevăm este îndeosebi faptul că mişcările suitei, mai mult sau mai puţin contrastante, poartă amprenta puternică, originală a compozitorului şi că ele sînt extrem de succinte : fiecare durează 2—3 minute maximum — ceea ce ne face să le asimilăm cu nişte crochiuri fugitive. Suita impresionează prin frumuseţea sa melodică, în care găsim unele ecouri pastorale, alteori (ca în *Andante)* rezonanţe ca de colind, fiind de relevat totuşi, ca o notă particulară, gingăşia mişcării intitulată *Grazioso* iar, pe de altă parte, dramatismul împins pînă la tragism al părţii intitulată *Grave.* Este o lucrare de mici proporţii, dar de o valoroasă factură care realizează mai mult decît profilurile şi chipurile pe care le va fi gîndit compozitorul : propria sa personalitate creatoare. Orchestraţia este, ca-ntotdeauna, extrem de aerată, cu o atenţie precumpănitoare faţă de instrumentele de suflat. Suita a fost prezentată de orchestră în condiţii de remarcabilă precizie a execuţiei şi activă participare la interpretare — meritul dirijorului Doneux fiind acela de a se fi aliniat cu toată promptitudinea tuturor exigenţelor impuse de partitură în vederea unei foarte bune prezentări.

Am urmărit apoi *Concertul în sol minor* pentru vioară şi orchestră de Max Bruch. Solista, Silvia Marcovici, a dovedit o aderenţă deosebită la elementele de ordin liric ale lucrării, redate toate, (ne referim mai ales la *Adagio)* cu sentiment, cu o vibrantă căldură. Trăsătura sa de arcuş a apărut viguroasă, voluntară şi fermă în celelalte două mişcări, *Allegro* rezervînd pentru final multă energie şi executînd în *Presto* elementele de virtuozitate ale mişcării, cu bravură. Edgar Doneux, care a acompaniat concertul cu intervenţii sobre şi precise ne-a rezervat pentru partea a doua a programului *Suitele* (a doua în întregime iar din prima fragmente) din baletul *Romeo şi Julietta* de Prokofiev. Sînt unele dintre cele mai izbutite suite simfonice ale compozitorului şi regretăm că le ascultăm atît de rar.

Am apreciat la dirijor prezenţa sa foarte activă, capacitatea-i de a îmbrăţişa permanent toată orchestra, fără a neglija unele intervenţii solistice, chiar secundare, pe care le solicită cu un gest discret dar eficace, integrat elegant în mişcarea dirijorală generală. Edgar Doneux rămîne un foarte bun dirijor de lucrări simfonice pe cît este şi al spectacolelor de operă.

Sonata a doua pentru orgă de Andreas Porfetye

Compozitorul Andreas Porfetye a scris o a doua sonată pentru orgă, prezentată de organistul Iosif Gerstenengst în primă audiţie la Ateneu. Lucrarea alcătuită din trei părţi debutează cu o *Passacaglia,* constînd într-o serie de variaţiuni pe o temă care este enunţată din capul locului, la pedalier în *pianissimo* — ceea ce îi conferă un caracter oarecum misterios. Compozitorul foloseşte cu gust bogata paletă coloristică a instrumentului, uzînd cînd e cazul şi de acea plăcută *vox humana ;* sonorităţile se

amplifică, armoniile sînt bine nutrite, ritmurile sînt variate, apoi, contrastant, masa sonoră descreşte, devine diafană, suavă, mişcarea încheindu-se cu o coda în *pianissimo*, de un frumos efect.

Andante următor, se desfăşoară pe un *Cantus firmus* care va fi redat la pedalier, pînă aproape de sfîrşit. Tema, cu un caracter foarte personal, ne-a atras prin simplitatea ei. Atmosfera este, la răstimpuri, pastorală. Este relevabil faptul că autorul nu aglomerează sonorităţile ei, dimpotrivă, totul apare aerat, fără încărcătură. Sonorităţile sînt calde, armoniile îndrăznețe. Poate la un moment dat, mişcarea să apară puţin statică, dar audiţia e agreabilă.

Ultima parte, *Allegro*, are un caracter *scherzando*, în care pulsează multă viaţă, după care mişcarea devine mai liniştită. Am deslușit unele rezonanţe ca de joc popular. Mişcarea are multă graţie. Totul e registrat cu pricepere pentru valoarea anumitor timbre. După un *crescendo* intens, bogat şi complex, cu sonorităţi originale, ca de talgere, *Allegro* se sfîrşeşte în acea amploare pe care o dă folosirea plenară a orgii. Sonata apare ca o lucrare bine gîndită, scrisă cu sensibilitate şi cu o remarcabilă cunoaştere a multiplelor posibilităţi de expresie pe care le oferă orga.

Interpretul, organistul Iosif Gerstenengst este un bun cunoscător al instrumentului pe care îl foloseşte fără efecte exterioare ci, liniştit, ponderat, cu tot tactul cerut, Pentru un observator mai de suprafaţă această atitudine calmă ar putea fi greşit interpretată ca impasibilă. Dar Iosif Gerstenengst este un muzician de fond care are, între altele, meritul de a populariza lucrările româneşti scrise pentru acest instrument. Astfel, în cadrul recitalului la Ateneu a prezentat şi *Cîntec de seară* de Tudor Ciortea, lucrare de inspiraţie populară, cu un caracter bucolic, liniştit, evocator. Sîntem de părere că o registraţie mai diversă, mai bogată, ar adăuga valenţe noi acestei lucrări atît de melodioase şi accesibile care a plăcut mult, fiind bisată. De altfel organistul Iosif Gerstenengst a cîntat-o şi peste hotare, unde a făcut cunoscută de asemenea, în turneele sale, muzica pentru orgă a compozitorilor noştri : Kroner, Dressler, Kozma, Porfetye.

Un loc de seamă a fost acordat, în cadrul recitalului, muzicii de Bach, începînd cu *Preludiul şi Fuga în la minor*. Tema *Preludiului*, expusă sobru, linear, iar după aceea îmbrăcată armonic cu fantezie, a făcut loc *Fugii*, în care vocile au apărut bine diferenţiate, într-o polifonie atrăgătoare.

Pastorala în Fa major ne-a dezvăluit latura acelui Bach profund liric şi de o rară căldură a sentimentului, iar unul dintre Preludiile-corale, acela în *fa minor*, cîntat simplu şi cu puritate, ne-a amintit de Dinu Lipatti care avea o preferinţă marcată pentru el. Menţionăm de asemenea cunoscuta *Pasacaglia în do minor*, unde tema de o austeră frumuseţe revine cînd îmbogăţită, cînd epurată la maximum de arta neasemuită a marelui Bach.

Interpretul a încheiat recitalul său cu *Fantezia şi fuga în re minor* de Reger — un omagiu comemorativ adus valorosului meşter german al scrierii baroce... moderne, de la a cărui naştere s-a împlinit un secol.

Este de remarcat că recitalul s-a bucurat de un mare succes de public care ocupase pînă şi podiumul de concert.

Filarmonica din Budapesta

Orchestra simfonică de stat a Filarmonicii budapestane care a împlinit, anul acesta, o jumătate de veac de existenţă, a concertat la Ateneul Român. În aceşti cincizeci de ani scurşi de la înfiinţarea ei, mai întîi ca orchestră municipală a Budapestei, ea a trecut pe sub bagheta unor maeştri mari ai dirijatului, de la Abendroth şi Barbirolli pînă la Leonard Bernstein şi îndeosebi a reputatului Otto Klemperer care a condus, numai el, peste patruzeci de concerte. Acest fapt are desigur o mare importanţă, căci oricît s-ar fi schimbat, între timp, cum era firesc, orchestranţii, a pătruns în sînul formaţiei un anumit spirit al tălmăcirii muzicii, al stilului de interpretare care, neîndoios, va fi şi de aici încolo purtat mai departe.

Astfel, orchestra ne-a apărut ca o formaţie artistică de înaltă calificare profesională şi ceea ce ţinem să arătăm, în primul rînd, este calitatea individuală de care a dat dovadă fiecare instrumentist, ori de cîte ori a avut de împlinit un rol solistic. Janos Ferencsik, în acelaşi timp directorul artistic al Filarmonicii şi al Operei este un muzician de prestigiu european care, încă din 1930 şi pînă în prezent, s-a afirmat în turnee internaţionale, ca şi la Festivalurile de la Bayreuth, Salzburg, Edinburg.

Programul prezentat la Ateneu a constat doar în două lucrări (ce bine !), dar de o valoare indiscutabilă şi în măsură să ilustreze posibilităţile interpretative ale orchestrei şi ale dirijorului ei.

Muzica pentru orchestră de coarde, percuţie şi celestă de Bela Bartók a fost edificatoare. În prima parte, *Fuga*, violele care au expus dintru început tema au cîntat cu căldură şi foarte unitar ; păreau un singur instrument. Intrările succesive ale vocilor s-au desfăşurat apoi în mare ordine iar dirijorul a realizat acel „climax" la care a participat întreaga orchestră precum şi *descrescendo*-ul ce i-a urmat, pînă la pianissimo final, cu gradaţii insensibile, susţinute în chip foarte organizat.

Mişcarea următoare *(Allegro)* în care diversitatea scrierii orchestrale e atît de bogată, de plină de fantezie, ne-a prilejuit să apreciem pe de o parte puritatea cîntului la cele două orchestre de coarde, cu frumoasele lor efecte de *pizzicatti*, de *staccato*, de cînt *sul ponticello*, etc. şi în acelaşi timp culorile realizate la instrumentele de percuţie — celestă, xilofon, desigur şi pian — totul net, luminos, aerat.

În *Adagio* următor, Ianos Ferencsik a relevat cu pregnanţă cunoscuta diversitate ritmică ; pe de altă parte, întreaga expresivitate a temelor de esenţă populară.

Instrumentele de culoare, aici cu rol important, s-au afirmat la modul cel mai pozitiv. În sfîrşit în final, *(Allegro molto)* unde reapar temele anterioare ale lucrării şi al căror fond de muzică maghiară se află la rafinatul nivel pe care i l-a conferit compozitorul, a imprimat momentelor de acalmie lirismul lor specific, apoi pasajelor vii ritmica sincopată tipică, de obîrşie maghiară. Execuţia a vădit din plin virtuţile muzicienilor de la coarde, de la pian şi harpă, cît şi ale celor de la percuţie.

Despre *Simfonia a II-a* de Brahms vom spune că a fost prezentată cu toată monumentalitatea cerută şi cu o claritate desăvîrşită. După nostalgica

mișcare inițială, *Andantele* a fost redat moderat și cu seninătate iar *Scherzo*, jucăuș ; *Passacaglia* din final, cu o foarte corectă respectare a formei și cu multă energie. Am așteptat însă, de-a lungul lucrării, o interpretare mai bogată în nuanțe dinamice. Momentele de *piano* au fost rare. Credem că este și o problemă de obișnuință a formației cu o anumită acustică a sălii. În Brahms am avut ocazia însă să apreciem și calitățile excepționale ale lemnelor și alămurilor din orchestră. Cît privește primul cornist, acesta a înfederat un sunet cald, poate, uneori, puțin întunecat, dar amploarea sa a apărut imensă ; părea un corn de pădure, un bucium care se ridica nu rareori, peste sonoritatea întregii orchestre.

Filarmonica budapestană și remarcabilul ei dirijor s-au bucurat de un frumos succes. La aplauzele susținute ale publicului au oferit, în supliment *Intermezzo* din *Harry Janos*, de Kodaly, care a devenit, putem spune, o tradiție la dirijorii unguri.

Recital Elisabeth Schwarzkopf

Seara de lied-uri prilejuită, în fine, de Elisabeth Schwarzkopf, a reprezentat unul din momentele culminative ale stagiunii curente. Celebritatea cîntăreței ne-ar fi dispensat de a o mai prezenta. Totuși... Din 1938 cînd a debutat pe scena Operei de Stat din Berlin, cariera sa artistică a însemnat o permanentă ascensiune. La început soprană de coloratură (cîntînd între alte roluri pe acela de mare extensie și dificultate al Zerbinettei din *Adriana din Naxos* de Richard Strauss) Elisabeth Schwarzkopf a devenit una dintre cele mai apreciate soprane lirice ale lumii pentru interpretarea rolurilor din marele repertoriu liric și, îndeosebi, al celui mozartian. Ea s-a afirmat permanent cu un nedesmințit succes la Scala, Viena, Covent Garden, Metropolitan, etc. etc. Cîntăreața înmănunchează în chip armonios însușiri vocale cardinale (justețe desăvîrșită a intonației, un colorit egal pe toată întinderea, și o înmlădiere cuceritoare, cu o înaltă capacitate expresivă). La toate acestea se cuvine să arătăm că dicțiunea sa de o claritate rar întîlnită are ea însăși muzicalitate. Prestanța și frumusețea, ținuta sa scenică maiestuoasă, sînt alte atuuri ale cîntăreței.

Elisabeth Schwarzkopf este o excepțională interpretă nu numai în roluri de operă și de operetă, dar și în acelea din cantate și oratorii. Cît privește lied-ul și îndeosebi cel german, înalta sa măiestrie ne-a fost pusă în cea mai frumoasă lumină în seara recitalului.

Cîntăreața ne-a oferit un adevărat florilegiu, alegînd mici piese cu o melodicitate foarte atrăgătoare, de Schubert, Schumann, Brahms, Liszt, Mahler și Richard Strauss. Locul cel mai de seamă l-au ocupat însă lied-urile lui Hugo Wolf (aproape jumătate din program) — ceea ce ne-a orientat și asupra preferințelor artistei.

Subliniem dintru început cîntul său susținut îndeobște în piano, nuanțele de ordinul intensității mișcîndu-se între un *pianissimo* rafinat și o *mezza-voce* fermă. Bineînțeles, nu au lipsit nici expansiunile de forță, ori de cîte ori poezia și muzica le-au cerut. Dar diversitatea modalităților interpretative ale artistei e prea bogată de sensuri, pentru a ne păstra pe pragul unor simple generalități.

Poezia sentimentală a lui Schubert, fie ea inspirată din Shakespeare *(Către Silvia)* sau din Goethe *(Suleika)* a fost exprimată cu o comunicativă emoție, emoție care avea să culmineze în *Nucul* de Schumann, lied redat cu o negrăită gingășie. Lied-ul *Cărturăreasa* de Schumann (Nu Factorița (!) cum greșit a apărut în program, greșală pe care au făcut-o de altfel și unii comentatori în presă) a fost redat cu mult spirit și vivacitate.

Cu un puternic simț al contrastelor au fost înfățișate apoi două lieduri de Brahms *(Tot mai lin coboară somnul* și *Serenada inutilă)* pentru ca în *Țiganii* de Liszt, stilul interpretării să fie în acord cu spiritul muzicii ; spre final, acel *quasi parlato* ne-a redat perfect inteligibil textul poeziei lui Lenau. A fost un mare succes. În liedul *Ca să-i cumințești pe copiii nebunateci* de Mahler, am gustat toată picanteria și vioiciunea infuzată interpretării iar lied-urile *Dimineața, Copilul meu* și *Gingășia maternă* de Richard Strauss, au fost redate cu o mare căldură a expresiei și finețe a nuanțelor. În opoziție cu primele două, foarte liniștite, ultimul a fost cîntat cu o mare vivacitate, prilejuind și momente de coloratură în care Elisabeth Schwarzkopf a strălucit cu arta-i specifică.

Dar să vorbim despre Hugo Wolf. E de subliniat că artista a ales unele lieduri în care marele compozitor, apare desigur, foarte rafinat, dar mai puțin îngîndurat, cum de pildă *Cunoști oare țara ?* care a fost redat cu acute pline de lumină. În *Philine* au fost momente de cochetărie cuceritoare, iar în *Misiune*, am apreciat acea prospețime cu totul tinerească. În *Lasă-ne să dormim liniștiți*, în *Fata părăsită* ca și în *Taina*, interpreta ne-a impresionat prin puternica sa capacitate de interiorizare, de trăire adîncă a muzicii lui Hugo Wolf.

De-a-lungul întregului recital, pianistul englez Geoffrey Parson, colaborator inegalabil al cîntăreței, ne-a făcut o adevărată demonstrație de artă subtilă. Mîinile sale s-au plimbat catifelat pe clape, cu o mare distincție și discreție, făcînd o pînză sonoră de fond de o inefabilă poezie tuturor lieduriilor. El construia preludiile ce pregăteau intrarea cîntăreței, cu un tact desăvîrșit iar cînd rămînea singur, purta mai departe muzica — un adevărat ecou ce se prelungea ca un halo sonor emoționant de frumos.

A fost o seară de înaltă artă care va dăinui îndelung, sîntem siguri, în amintirea multitudinii ascultătorilor ce au participat la ea.

Ruggiero Ricci
Simfonia a XV-a de Sostakovici

Prezența violonistului de celebritate mondială Ruggiero Ricci la Ateneu, spre sfîrșitul lunii noiembrie, a constituit, indiscutabil, un eveniment. Este pentru a doua oară că marele artist se află în mijlocul nostru și de fiecare dată violonistica sa a stîrnit o puternică undă de entuziasm în rîndurile tuturor ascultătorilor.

Repertoriul său, enorm, este de o diversitate rar întîlnită iar virtuozitatea cu care îl prezintă, unică.

Dacă ne gîndim bine, Ricci are dreptul să stea. sub raportul virtuozității, lîngă cei mai mari violoniști pe care i-am auzit în ultimii cincizeci de ani : Enescu, Kreisler, Thibaud, Menuhin, Isaac Stern, Henryk Szeryng — cu arătarea că în execuția muzicii lui Paganini rămîne deocamdată, inegalabil.

Sonata I-a pentru vioară și pian de Beethoven i-a slujit, ca să folosim un loc comun, drept... încălzire. A cîntat prima parte cu elan, cu o frazare nobilă. Aici, participarea pianistului Albert Guttman care a cîntat excesiv de puternic, l-a acoperit deseori pe violonist. Moderația acestuia în *Tema cu variații* a făcut însă — căci Guttman este un foarte bun muzician — să ne putem bucura de anumite momente realizate de-a-dreptul simfonic, de către cei doi interpreți. *Rondo*-ul a fost în nota justă, beethoveniană, cu un plus de dulceață în frazare. Tonul lui Ricci — în ciuda acelui Guarnieri pe care îl stăpînește ca nimeni, nu e prea mare.

A urmat *Sonata pentru vioară solo* de Bartok — piatra grea, de mare încercare, a tuturor violoniștilor. Au fost douăzeci de minute, de-a-lungul cărora fiecare clipă a însemnat rezolvarea cu o ușurință nebănuită, a unei probleme de mare exigență violonistică.

În *Tempo di ciaccona*, cu pronunțate intonații maghiare și caracterul bitematic al unei sonate, prima idee muzicală a fost redată cu toată severitatea cerută iar secunda, prezentată cu un lirism subțire, Ricci executînd pe ea variații de mare bravură. Cea mai complexă mișcare, Fuga, a fost redată cu o stăpînire magistrală a structurii ei contrapunctice. Execuția a fost realizată la limita superioară a bravurii. Subiectul foarte concis apărea fugărindu-se într-un joc savant, în minunatele volute sonore ale interpretului.

Impresionant a apărut apoi chipul în care violonistul a redat partea a treia a sonatei, *Melodia* care în flageolete pianissimo deștepta ecouri, uneori, de cîntec suav, pastoral ca de pe plaiuri ... Acele game suitoare și coborîtoare, în registrul supraacut, executate extrem de distinct, au vădit, o dată mai mult, facilitatea cu totul ieșită din comun a interpretului. *Finalul*, un *scherzo* în formă de *rondo* a fost redat *presto*, ca un vîrtej, cu relevarea refrenului melodios, în care se deslușeau influențele melosului popular, totul redat cu o ritmică nesecată și în arabescuri sonore seducătoare.

După *Sonata pentru vioară și pian* de Debussy, în care violonistul a diferențiat stilul primei mișcări, vii, de *Intermezzo* (unde colaborarea pianistului Guttman a apărut mult mai echilibrată ca intensitate sonoră). Ricci a cîntat partea a treia *(fantasque et léger)* ca pe o melopee orientală, rezervînd pentru *Final* toată însuflețirea cerută. Pentru încheierea recitalului, ultimele opt *Capricii* de Paganini...

Calificăm drept o mare performanță toată această salbă de piese în măsură să stîrnească și astăzi admirația și totodată stupefacția ascultătorilor.

Tot ce a pus în ele marele și diabolicul genovez, ca inspirație melodică și ca dificultate a execuției, ne-a fost redat la cel mai înalt prag al măiestriei artistice.

Vor rămîne memorabile pasaje întregi în duble și triple coarde, dar îndeosebi acele combinații uluitoare între *pizzicatti* realizate numai cu mîna stîngă și trăsăturile fulgurante de arcuș, pentru a nu mai vorbi de staccatura extraordinară, de trilurile simple și duble, etc. etc. — tot atîtea elemente de bravură fabuloasă, pe care Ruggiero Ricci le stăpînește cu o ușurință unică și cu o suplețe magică.

L-am urmărit, cîteva zile după aceea, în *Concertul al doilea în si minor*, de Paganini, cîntat cu Filarmonica sub bagheta lui Mircea Basarab. În paranteză fie spus, Paganini nu a scris decît două concerte pentru vioară și orchestră nu... cinci (cum din eroare s-a scris în program). Concertul de o afirmată cantabilitate și cu momente de mare tensiune lirică, uneori de-a-dreptul dramatică, în care e angajată și orchestra, ne-a dat prilejul să prețuim odată mai mult virtuozitatea marelui artist etalată cu deosebire în ultima parte a cărei temă o constituie vestita „La Campanella". După aceea au urmat suplimente de remarcabilă valoare : *(Sonata a III-a, „quasi una ballata"* de Ysaye, *Variații* de Paganini pe tema imnului național englez precum și *Sarabandă* și *Gigă* de Bach.

Dacă pentru unii comentatori Ricci a apărut doar un mare virtuoz, ar fi fost suficient să urmărească atent muzicalitatea, profunzimea și austeritatea cu care a redat muzica lui Bach pentru a-și da seama de pluralitatea însușirilor interpretative ale acestui incomparabil artist.

Programul concertului a mai cuprins, pe lîngă o simfonie de tinerețe de Mozart, *Simfonia a XV-a* de Șostacovici, în primă audiție. Este o lucrare de proporții mari, structurată în patru părți care beneficiază atît de talentul compozitorului cît și de bogata sa experiență creatoare. Lucrarea debutează cu o mișcare *Allegretto*, cu caracter dansant și sburdalnic, poznaș. Ritmica e de mare vivacitate, orchestrația foarte economicoasă, influențele Stravinski-Prokofiev sînt trecute prin filtrul personal al compozitorului. Se aud de pildă fragmente din uvertura rossiniană la *Wilhelm Tell* (ca la Strawinski în *Joc de cărți* din uvertura la *Bărbierul din Sevilla)*.

La un moment dat niște fluierături repetate, introduc o atmosferă oarecum grotescă. Concert-maestrul are micul său solo. Totul e foarte însuflețit. *Adagio* următor este deschis cu un solo de violoncel de mare efuzie lirică, care dobîndește după aceea unele accente funebre. Pare un cortegiu în mers. Sonoritățile, diafane sînt apoi îmbogățite în chip contrastant. Fluierăturile revin cu larma lor, după care totul se potolește, sfîrșind ca un coral. De aceasta se leagă, fără pauză, partea a treia *Allegretto* cu alura de *scherzo* tipic șostakovician. Și aici concert-maestrul revine repetat, cu un solo liric, pătruns de căldură. Ultima parte debutează cu un scurt *adagio* sumbru, al alămurilor, după care viorile atacă o melodie lirică ; intonațiile sînt de cîntec rus dar poartă pecetea compozitorului. Melodia plimbată pe la suflători are un caracter unduitor și optimist care cuprinde toată orchestra, instrumentele de culoare fiind deosebit de folosite. Sfîrșitul este viguros, dinamic, stenic. Lucrarea dezvăluie lumnios originalitatea lui Șostakovici, în ceea ce privește structura melodică și ritmică, de asemenea orchestrația colorată, uneori redusă la un minimum de instrumente, capacitatea sa de a crea

contraste viguroase și de a ține veșnic trează atenția, interesul pentru audiție. Socotim că este una dintre cele mai reușite simfonii ale compozitorului.

Subliniem cu acestea că dirijorul și orchestra ne-au restituit dincolo de o execuție foarte îngrijită, stilul specific al muzicii lui Șostakovici — ceea ce socotim că este esențial.

Oratoriul „Triumful timpului și al adevărului" de Händel la Filarmonica „George Enescu"

Filarmonica „George Enescu" depune un lăudabil efort de a oferi o stagiune cît mai bogată, mai diversă, mai plină de interes artistic. Concertele cuprind de regulă și prime audiții iar, cu concursul de data aceasta mult mai eficient dat de A.R.I.A. avem oaspeți de notorietate și de peste hotare.

În cadrul acestor strădanii se înscrie, neîndoios și prezentarea de către dirijorul Mircea Cristescu, în primă audiție, a oratoriului pentru soliști, cor și orchestră *Triumful timpului și al adevărului* de Händel. Dacă oratoriile lui Händel. au îndeobște subiecte biblice, aceasta trebuie pusă pe seama intenției compozitorului de a zugrăvi îndeobște caractere. Dar oratoriile händeliene sînt cu totul laice. Printre acestea, cel pe care l-am ascultat, lucrare de mari proporții, reprezintă o glorificare a bucuriei de viață, a triumfului adevărului, „tinerețea și veselia fiind — așa cum spune textul—adevăratele însoțitoare ale frumuseții".

Au fost mai bine de două ore de arii, recitative, duete, terțete etc. corale și părți orchestrale scrise bogat, cu somptuozitate și cu ornamentații caracteristice pentru stilul pompos al compozitorului.

Întreaga lucrare, cu simțitoare influențe italiene și franceze, cu linii melodice frumoase, armonizate în chip cu totul consonant, se desfășoară în nu mai puțin de... 45 numere, ce poartă titluri ca „adevăr", „timpul stăpînește totul", „bucuria învinge durerea" etc. De la o vreme trebuie să recunoaștem însă că acest tipic al ariilor precedate de cîteva acorduri, aproape aidoma, la clavecin, nu sînt de natură să învioreze prea mult audiția, în ciuda unor contraste de tempo, afirmate cu regularitate de la o secvență la alta. Ceea ce am apreciat în mod deosebit a fost munca de asimilare a unei asemenea uriașe „mașini" sonore în permanentă mișcare. Îndeosebi soliștii (cinci) au cîntat fie individual, fie în duete sau terțete, aproape în permanență, fiind supuși la o mare tensiune. Emilia Petrescu (soprana I) a cîntat nu numai cu apreciata-i voce pură, cristalină, dar cu inteligență și cu acele accente care vădeau adîncirea sentimentelor exprimate. Mezzosoprana Martha Kessler, foarte folosită, s-a desfășurat cu o desăvîrșită ușurință, stăpînind ireproșabil atît pasajele din registrul vocal grav cît și pe cele înalte. Tenorul George Lambrache a cîntat cu lirism și cu o ținută vocală sobră, iar basul Ionel Pantea cu gravitate și căldură. Există însă un aspect al artei lui Händel : acela al cîntului vocalizant, ornamentat excesiv, ce poate fi discutat. Ne referim la acele pasaje ale căror volute, în ha-ha-ha și he-he-he—scrise desigur în gustul timpului nu numai că au dat mult „de furcă" soliștilor dar au apărut ca o supraîncărcare, azi depășită.

O surpriză plăcută ne-a oferit (soprana a II-a), Paulina Ciocmăreanu-Stavrache pe care o ascultam pentru prima oară : voce limpede și justă, suplă și gingașă iar, la ocazie, intensă și, în general, expresivă.

Corul, dirijat de Vasile Pântea, a realizat volume sonore puternice și omogene, maiestuoase, fără ca acestea să excludă, ori de cîte ori a fost cazul, cîntul nuanțat, dinamic. Orchestra, și deseori partida violoncelelor, s-a afirmat în chip cu totul pozitiv iar organistul Iosif Gerstenengst a întărit, în stilul cerut, sonoritățile întregului ansamblu, ori de cîte ori a fost cazul, contribuind astfel la prezentarea fastuoasă a oratoriului.

Dirijorului Mircea Cristescu îi revine meritul de a fi coordonat o muncă artistică deosebită, încununată de o indiscutabilă izbîndă.

Pianista Sonia Vargas

Pianista peruviană Sonia Vargas, profesoară la școala de muzică „Manhattan" din New-York, a dat un recital cu piese foarte variate. În *Sonata în Do major* de Mozart, lucrare de dimensiuni restrînse dar de bogate idei melodice și subtile aspecte expresive, Sonia Vargas ne-a dezvăluit în primul rînd pianistica sa bine cizelată, acea tehnicitate, atît de necesară unei execuții de calitate. Aceasta nu reprezintă însă totul. Fără-ndoială că o simplă desfășurare metronomică a muzicii lui Mozart nu ar fi fost dorită, dar nici acele curioase încetiniri de tempo, care intrau în joc la răstimpuri, în primul *Allegro*, știrbind din fluența discursului muzical. *Andantele* a fost redat cu cantabilitate, cu o poantă exagerată de sentimentalism iar *Finalul* alert, vivace, a fost cel mai apropiat de stilul mozartian.

Interpretarea primei părți a *Sonatinei* de Ravel realizată cu picanterie, am spune chiar cu incisivitate, a făcut loc *Menuetului* căruia pianista i-a imprimat grație ; am fi dorit să deslușim totuși și acea nostalgie, acea ușoară melancolie pe care i-a comunicat-o compozitorul. *Finalul* a fost redat cu elan, cu însuflețire.

Fidelă muzicii sud-americane, Sonia Vargas nu a omis să prezinte mai întîi o piesă de Heitor Villa-Lobos, care a folosit îndeobște folclorul patriei sale. Această lucrare intitulată *Impressoes seresteiros* ne-a apărut însă înrudită mai degrabă cu muzica lui Rachmaninov decît cu muzica populară braziliană.

Am ascultat, de asemenea o piesă scurtă, dinamică, tumultuoasă, de Alberto Ginastera, compozitor argentinian de notorietate care îmbină o tehnică mai mult sau mai puțin modernă cu anumite tradiții naționale.

Piesa de rezistență majoră, lăsată pentru încheierea recitalului, a fost, indiscutabil, *Sonata în si minor* de Liszt, cînd pianista, concentrată, interiozată a cîntat nuanțat și expresiv, reliefînd bogatul conținut emoțional al lucrării.

Tenorul George Francis Densiu

De aproape un deceniu, tenorul de origine română George Francis Densiu, din Cleveland, vine periodic în țara noastră unde concertează și totodată studiază arta cîntului.

În cadrul manifestărilor artistice și culturale care au loc la Biblioteca americană, el ne-a prilejuit recent o audiție cu arii din marele repertoriu liric cît și din unele comedii americane de mare popularitate. Înzestrat cu o voce deosebit de puternică, în același timp justă sub raportul intonațional, dispunînd de o dicțiune foarte clară, tenorul Densiu acompaniat de pianistul Andrei Kovacz a interpretat, cu avîntată participare emoțională mai întîi unele arii celebre din *Tosca* (E lucevan le stelle), *Otello* (Non mi tema) *Paiațe* (Vesti la giubba) ș.a., dovedind disponibilități vocale demne de luat în seamă. Este ceea ce l-a și determinat să se orienteze tot mai mult către opera clasică. În acest scop, fiecare vizită a sa în România reprezintă o verificare a vocii și un studiu serios, de perfecționare, cu profesorul Mihail Vasilopol a cărui metodă constă într-o cît mai bună educare a mușchilor ce reglează respirația cîntărețului și stabilirea unei optime impostații a vocii.

În cadrul concertului dat la Biblioteca Americană, George Francis Densiu a prezentat apoi, acompaniat de o mică formație condusă de artistul emerit Sile Dinicu, o seamă de arii din unele lucrări muzicale de largă popularitate (*Oklahoma, My Fair Lady, West side story* ș.a.) obținînd un succes dintre cele mai frumoase, subliniat de marele număr al celor participanți cu aplauze îndelungate. Cîntărețul, care s-a afirmat în S.U.A. într-o seamă de roluri din operetele clasice și moderne, s-a dovedit un remarcabil interpret, în măsură să creeze un adevărat spectacol, viu, interesant, plăcut.

Am avut în același timp satisfacția de a-l urmări pe dirijorul și compozitorul Sile Dinicu și în calitatea sa de excepțional pianist. Sile Dinicu a tratat pianul de-a dreptul orchestral. Anumite cadențe, ritmica infailibilă a mîinii stîngi și acele accentuări, la răstimpuri, pe timpii tari, sincopele cu care agrementa jocul său subtil, au imprimat și micului dar excelentul său grup (Sandi Avramovici — chitară, Dan Dumitriu — chitară bas și Dorin Danciu — baterie) un *swing* în perfectă concordanță cu interpretările de bogată varietate și spectaculozitate ale lui George Francis Densiu. A fost o seară de colaborare rodnică româno-americană și pe tărîmul artei.

J.-V. PANDELESCU

Fernand Quattrocchi
Aurelian Octav Popa

Dirijorul francez Fernand Quattrocchi și-a început programul concertului realizat la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii cu *Burlesca* de Mihail Jora, lucrare care confirma o dată mai mult (în 1949, la un an după apariția primului caiet al spiritualelor *Poze și Pozne* pentru pian) înclinația autorului pentru evocarea muzicală a diferitelor categorii ale umorului. Fără a putea fi rînduit printre creațiile de căpetenie ale maestrului necontestat al liedului și al baletului românesc, *opus*-ul acesta se reascultă oricînd cu plăcere, vădind diversitatea și robustețea paletei orchestrale joriene.

Un caracter oarecum inedit l-a avut următoarea lucrare înscrisă pe afiș, *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Paul Hindemith, a cărui audiere o datorăm desigur includerii acestei creații în repertoriul eminentului nostru clarinetist Aurelian Octav Popa. Hindemith a avut o înclinație deosebită pentru genul concertant, dovadă numeroasele sale realizări în acest domeniu, consacrate celor mai diverse instrumente solistice (pian, vioară, violă, viola d'amore, violoncel, clarinet, corn, trompetă, fagot, harpă, orgă). *Concertul pentru clarinet*, scris în 1947 și dedicat celebrului clarinetist de jazz Benny Goodman, apare caracteristic pentru orientarea compozitorului, de a porni întotdeauna de la practica interpretativă (să nu uităm că Hindemith a fost el însuși, ani de zile, un foarte apreciat violist, la început în orchestra Operei din Frankfurt pe Main, apoi în celebrul cvartet de coarde Amar și în cele din urmă virtuos concertist). O dovadă în acest sens o constituie spirituala temă din partea I a Concertului, oferind solistului prilejul de a-și etala măiestria și simțul umorului pe parcursul unui „ambitus" de peste două octave. Specificul instrumentului solist este de asemenea valorificat cu mult rafinament și în partea a III-a (*Ruhig* = Liniștit), unde cantilena clarinetului apare însoțită — în lunga concluzie *pianissimo* — mai întîi de două, apoi de patru viori soliste, care țes o ornamentație cromatică plină de delicatețe. Aurelian Octav Popa a fost, ca întotdeauna, la înălțimea renumelui cucerit : a fost plin de fantezie și de vioiciune în părțile mișcate, impresionînd prin diversitatea sonorităților și a mijloacelor de expresie puse în acțiune, dar a știut să pună în valoare și cantabilitatea caracteristică a instrumentului său.

Pentru a putea aprecia în mod concludent posibilitățile dirijorului, am așteptat cu interes lucrarea de încheiere a programului, *Simfonia în re minor* de César Franck. Fernand Quattrocchi a realizat într-adevăr o versiune fluentă a celebrei lucrări, scoțînd în relief anumite momente spectaculare, puternic sculptate și bogate în contraste expresive. Ceea ce a lipsit în interpretarea sa, a fost însă preocuparea de a alia robustețea energică unei serenități meditative, atît de caracteristice melosului franckian. Ideea, atît de des enunțată în legătură cu această lucrare, că ne aflăm, în fond, în prezența unei piese pentru orgă amplificată și transpusă la dimensiunile orchestrei simfonice, nu a părut să stea la baza concepției interpretative a dirijorului francez. Este păcat că, în felul acesta, magnifica simfonie a lui Franck nu și-a găsit climatul adecvat, îmbinare remarcabilă de simplitate, noblețe și fervoare. S-ar putea ca, temperamental, Fernand Quattrocchi să fie înclinat către alte stiluri muzicale, care să nu implice preocupări introspective. Dar aceasta rămîne să ne-o confirme o eventuală viitoare întîlnire cu șeful de orchestră oaspete.

Iosif Conta
Silvia Marcovici

Un program reunind trei lucrări selecționate dintre creațiile reprezentative ale secolului XX, — iată dificila sarcină pe care și-a asumat-o Iosif Conta pentru a demonstra o dată mai mult afinitatea sa și a instrumentiștilor Orchestrei simfonice a Radio-

televiziunii cu muzica contemporană. Prezența pe afiș — alături de Béla Bartók și de Arthur Honegger — a numelui lui Constantin Silvestri nu a avut în nici un caz semnificația unei prezențe formale românești în această ilustră companie, căci nu ezităm să considerăm *Preludiul și Fuga (Toccata)* demne să figureze alături de cele mai valoroase lucrări scrise în perioada interbelică pe plan internațional. Convingerea aceasta, pe care ne-o formasem de la prima audiție a *Dipticului* lui Silvestri, ne-a fost întărită cu prisosință la concertul de care ne ocupăm. Am avut impresia netă că Iosif Conta s-a identificat într-o asemenea măsură cu lucrarea, încît i-a pus în valoare toate virtualitățile expresive, ca și cînd la pupitru s-ar fi aflat compozitorul însuși. Virtuozitatea colectivă a orchestrei, pe care Conta a știut s-o determine și s-o stimuleze, a caracterizat din plin *Fuga,* realizată cu un nerv irezistibil, pe fondul unei construcții de mare strictețe a formei.

Aceeași profundă înțelegere a textului muzical a definit și interpretarea *Simfoniei nr. 3 (Liturgica)* de Arthur Honegger, căreia Iosif Conta i-a pus în valoare întreaga bogăție de idei, exprimînd cu o deplină forță de convingere zbuciumul unei lumi devastate de un război pustiitor, dar și nădejdea într-un viitor luminos. Concluzia *Simfoniei* — în care, după un *climax* impresionant, răsună *subito piano* un coral auzit parcă din depărtări, urmat de solo-urile succesive ale violoncelului, viorii, flautului piccolo și din nou ale viorii *perdendosi* pînă la stingerea definitivă a sunetului — a evocat acea liniște interioară, pe care compozitorul a dorit-o unei omeniri eliberate de spectrul unui nou război. Realizarea la un înalt nivel a atmosferei deosebit de sugestive a acestui final a constituit unul din momentele culminante ale serii.

Între cele două puncte extreme ale programului, ni s-a oferit încă un prilej de înalte satisfacții artistice prin tălmăcirea unei pagini de mare răsunet a literaturii concertante a veacului nostru : *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră* de Béla Bartók. Determinant pentru succesul lucrării a fost aci aportul solistic : Silvia Marcovici a cîntat cu o asemenea pasiune sinceră, cu atît temperament năvalnic, scoțînd la iveală căldura liniilor melodice și strălucirea ritmurilor dansante, încît dificultățile tehnice extraordinare ale partiturii au părut inexistente. Surpriza a fost cu atît mai mare, cu cît ni se părea că Silvia Marcovici se simte la largul său mai ales în repertoriul romantic. Realitatea a dovedit însă multilaterala capacitate de cuprindere stilistică a acestei deosebit de înzestrate violoniste. Interpretînd muzica lui Bartók din punctul de vedere al unui om tînăr, ea ne-a oferit o viziune nouă, de mare forță atractivă, a concertului, făcîndu-ne să înțelegem aprecierile entuziaste pe care le-a obținut în străinătate, cu prilejul execuției acestei lucrări. Alături de solistă, orchestra și dirijorul s-au aflat din nou la înălțimea așteptărilor, scoțînd în evidență densitatea prelucrării polifonice a temelor și strălucita artă contrapunctică bartókiană.

A fost, în mod indiscutabil, un concert remarcabil în totalitatea lui, poate unul dintre cele mai reușite concerte audiate la Radio în anii din urmă. Și a fost o dovadă peremptorie că Iosif Conta pășește ferm pe drumul unei autoperfecționări constante, care-i permite să obțină realizări de o ținută tot mai elevată.

Francesco de Masi
Erdelyi Csaba

Discipol al lui Paul von Kempen și Franco Ferrara, dirijorul italian Francesco de Masi și-a început concertul la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii cu *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu. A fost o execuție bogată în nuanțe dinamice puternic contrastante, dar care s-a caracterizat totodată și printr-un contrast accentuat al tempilor, prima parte fiind cîntată extrem de rar, iar finalul extrem de rapid. Este o viziune dirijorală posibilă, căreia lucrarea i-a rezistat cu succes, fără a pierde nimic din strălucirea ei policromă.

Karl Stamitz, pionierul vestitei școli de la Manheim, este o raritate în programele stagiunilor noastre muzicale. Cu atît mai mult am apreciat inițiativa lui Erdelyi Csaba — virtuoz maghiar al violei, cu o platformă internațională remarcabilă în ciuda tinereții sale (participare la festivalul „Menuhin", prezență în concertele Orchestrei scoțiene B.B.C., premii internaționale la Budapesta și Londra) — de a interpreta *Concertul pentru violă și orchestră în Re major, op. 1* al preclasicului ceh. Erdelyi Csaba s-a dovedit, într-adevăr, a fi un instrumentist solid, precis, cu ton nobil, preocupat înainte de orice de reliefarea substanței muzicale a piesei interpretate. Lucrarea în sine ni s-a părut interesantă pentru epoca de zămislire a stilului concertant clasic, deși n-a oferit solistului posibilități prea ample de afirmare, în afara aprofundării stilului și a evidențierii unei muzicalități cu adevărat remarcabile.

Simfonia nr. 40 în sol minor, KV 550 de Mozart, cu care a continuat programul, a beneficiat de o interpretare scrupuloasă sub raportul justeței tempilor și a preciziei intrărilor. Au lipsit însă elocința, forța expresivă, temperatura înaltă, fără de care această capodoperă mozartiană pare mai degrabă inflexibilă, decît impetuoasă și emoționantă. În concluzie, uvertura operei *Vecerniile siciliene* de Verdi a dat prilejul orchestrei să-și etaleze calitățile de virtuozitate colectivă într-un opus nu prea reprezentativ pentru geniul verdian. Structura de ansamblu a programului ni s-a părut de o eterogenitate prea puțin recomandabilă (uvertura lui Verdi după sublima *Simfonie în sol minor* de Mozart, iată o succesiune de un gust îndoielnic). În ce privește virtuțile artistice ale dirijorului Francesco de Masi, concertul nu a avut un caracter întru totul concludent. S-ar putea ca alegerea pieselor să nu fi fost cea mai fericită pentru a-i pune în valoare însușirile. Rămîne să ne formăm o opinie definitivă cu un eventual viitor prilej.

„Orfeu" de Monteverdi

După ce, în martie 1972, Radioteleviziunea ne-a oferit în concert public capodopera tîrzie a lui Claudio Monteverdi *Încoronarea Poppeei* *), iat-o în acest noiembrie 1973 continuînd actul de cultură al prezentării momentelor de răscruce din istoria operei prin programarea, în cadrul „stagiunii lirice", a lucrării datorită căreia, în 1607, noul gen de teatru muzical, abia creat în perioada anilor 1594—1600, avea să cunoască prima sa reformă : opera *Orfeu* de Monteverdi. După încercările timide ale lui Peri si Caccini, de a reînvia drama antică, Monteverdi realizează aci transformarea hotărîtă a operei în așanumita „dramma per musica". În acest scop, el înlocuiește monodia predecesorilor săi printr-un recitativ plin de forță de expresie, subordonînd muzica cerințelor dramaturgiei scenice. Totul servește, într-adevăr acestui scop unic : vocea omenească (uneori cu ornamente de coloratură, alteori fără ele), ca și instrumentele, concepute cu o funcție coloristică extrem de diferențiată, în raport cu situația dramatică. Trăind în perioada mutației stilistice de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, Monteverdi stăpînea deopotrivă stilul polifonic al epocii imediat anterioare și noul stil monodic (Ars nova) al cărui principal exponent era. În felul acesta, opera *Orfeu,* scrisă exact în anii de interferență a celor două stiluri, le cuprinde pe amîndouă (mai ales în paginile corale). Sub numeroase aspecte, dar mai ales sub acela al bogăției conținutului de sentimente și al oglindirii acestora prin mijloacele specifice ale teatrului liric, *Orfeu* constituie piatra de hotar, de la care se poate vorbi de genul operei în înțelesul modern al termenului. Nu întîmplător unii muzicologi **) stabilesc înrudiri între Monteverdi și Puccini, doi compozitori care — la distanță de trei secole ! — au înțeles că trebuie să așeze pe primul plan intensitatea dramatică, transformînd cuvîntul în melodie pe baza muzicalității firești a limbii italiene.

Prezentarea operei lui Monteverdi în instrumentația originală ridică astăzi dificultăți adeseori insurmontabile. Cine poate să procure în zilele noastre toate acele flautini, cornetti, contrabassi da viola, chitarroni, harpa doppia, cetteroni, organi di legno, violini piccoli și altele, care se foloseau la începutul secolului al XVII-lea ? Cu eforturi considerabile, asemenea instrumente sînt uneori concentrate — prin împrumuturi din diferite muzee ale lumii — în studioul unei case de discuri doritoare să înregistreze opera cu instrumentația strict autentică. Așa a procedat, de pildă, firma „Telefunken" cînd a înregistrat în 1969 capodopera lui Monteverdi cu formațiile „Cappella antiqua" din München și Concentus musicus" din Viena, sub conducerea dirijorului Nikolaus Harnoncourt. În concertele publice se folosesc însă alte versiuni, care apelează la orchestra modernă, completată cu unele instrumente de epocă. În felul acesta s-a prezentat *Orfeu* și de către Radioteleviziunea noastră, utilizîndu-se o prelucrare pentru obișnuita orchestră de studio, cu adăugirea unor instrumente ca blockflöte, viola da gamba, lăută, clavecin și orgă. Evident că imaginea sonoră s-a îndepărtat de cea autentică. Dar în linii mari scopul a fost atins : opera lui Monteverdi a putut fi urmărită în toată splendoarea ei, de la început pînă la sfîrșit.

Meritul principal îi revine din nou lui Ludovic Baci, același care ne-a prilejuit și audierea *Încoronării Poppeei,* ca și a unei alte opere de Monteverdi, *Întoarcerea lui Ulise în patrie.* Sub conducerea lui, Orchestra de studio a Radioteleviziunii a asigurat, cu o deplină înțelegere stilistică, latura instrumentală a lucrării. O contribuție de seamă a fost adusă de formația camerală a Corului „Gavriil Musicescu" al Filarmonicii din Iași, pregătit de Ion Pavalache cu o remarcabilă muzicalitate. Centrul de greutate al realizării a înclinat însă de partea soliștilor vocali, care au depus eforturi mai mult decît lăudabile pentru studierea partiturilor lor, adeseori de un înalt grad de dificultate. În general, vocile au fost conduse în așa fel, încît tensiunea dramatică s-a obținut fără ca o exaltare dramatică neconformă cu stilul epocii să tulbure țesătura operei. În rolul titular, tenorul englez Nigel Rogers — fost discipol al lui Peter Pears și apoi specializat în domeniul liedului și al oratoriului — a demonstrat din primul moment o concepție plină de noblețe pentru ca, începînd cu actul al III-lea, să ne uimească prin virtuozitatea înfloriturilor de coloratură vocală, îmbinate cu o impresionantă forță de expresie dramatică. Dintre ceilalți soliști vocali — în afară de Emilia Petrescu, ca totdeauna de o înaltă ținută stilistică, în dublul rol Euridice și La musica —, s-au mai remarcat mezzo-soprana Mihaela Mărăcineanu, de asemenea în două roluri (Mesagera și Speranța), ambele cîntate cu voce amplă și temperament dramatic, apoi cuplul tenorilor Szilágyi Zsolt și Vladimir Deveselu, în duete interpretate cu mult rafinament și gust artistic, contra-tenorul Mircea Mihalache, basul Dan Mușetescu, soprana Georgeta Stoleru. A fost o seară care a prilejuit publicului satisfacția de a face cunoștința unei lucrări epocale, atestînd peste secole, geniul lui Claudio Monteverdi, omul care a dat operei noile sale dimensiuni acum mai bine de 350 de ani !

*) A se vedea revista MUZICA nr. 4 din aprilie 1972.
**) A se vedea „Claudio Monteverdi" de Marianne Pándi, Editura muzicală, 1963, pag. 62.

Orchestra de cameră a Radioteleviziunii

Iată un titlu mai potrivit decît acela — mult prea lung și prea complicat — de „Orchestra de cameră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii", pe care l-a adoptat formația constituită, în cursul stagiunii trecute, din instrumentiști tineri, dornici să activeze deopotrivă în noul colectiv camerał și în orchestra mare simfonică. După un prim concert, susținut în aprilie 1973 mai mult cu acompaniamente de lucrări concertante, ansamblul s-a prezentat din nou în fața publicului, de această dată cu un program Händel — Mozart, cuprinzînd — alături de două concerte instrumentale — cîteva piese simfonice propriu-zise. La pupitru s-a aflat iarăși Petre Bocotan, inițiatorul și animatorul formației, care a vădit încă de la primul concert reale însușiri dirijorale și mai cu seamă bun gust muzical, educat pe parcursul îndelungatei sale activități ca oboist în Orchestra simfonică a Radioteleviziunii.

În prima parte a programului, dedicată lui Händel, colectivul a parcurs cu succes paginile *Passacagliei în sol minor* și îndeosebi ale binecunoscutului *Concerto grosso în re minor op. 6 nr. 10*, realizate cu o dozare precisă a sonorităților, de la *pianissime* delicate, uneori prin creșteri dinamice spectaculoase, spre plenitudinea *tutti*-urilor. S-a făcut astfel încă o dată dovada că muzica de largă respirație a lui Händel nu necesită neapărat formula simfonică, ci că un efectiv redus poate să-i pună tot atît de bine în valoare inepuizabila invenție melodică și măreția edificiilor sonore, dacă — așa cum s-a întîmplat în cazul de față — știe să îmbine echilibrul general al interpretării cu reliefarea, în limitele stilului epocii, a temelor händeliene, de o nobilă simplitate. Reușita este a întregii formații, dar în primul rînd a lui Petre Bocotan, care a știut să impună instrumentiștilor însușirea de a cînta „cameral". Unica rezervă pe care o formulăm în privința sa este că în pasajele de *forte* și *fortissimo* folosește o gestică exagerată în raport cu dimensiunile reduse ale colectivului său, care cuprinde în fond doar 17 persoane. Este de asemenea regretabil că pentru alcătuirea programului nu s-a recurs exclusiv la orchestrații originale, știut fiind că transcripțiile, oricît de abil realizate, denaturează intențiile inițiale ale compozitorului. Este cazul *Passacagliei*, la origine partea finală a *Suitei nr. 7 pentru clavecin*, dar și a *Concertului pentru trombon și orchestră*, conceput de Händel pentru oboi și orchestră. Apare evident că între sonoritatea oboiului și cea a trombonului nu poate exista nici o comparație, pentru a justifica o asemenea mutație. Poate doar sărăcia repertoriului concertant al trombonului să constituie o explicație, alături de dorința de a pune în valoare calitățile cu adevărat remarcabile ale tînărului trombonist Marin Soare, care a realizat performanța de a prezenta inspiratele linii melodice händeliene cu o puritate și o agilitate rar întîlnite la cei ce mînuiesc acest greoi instrument. În mod deosebit am apreciat suflul său, cu ajutorul căruia a izbutit să enunțe frazele largi ale *Largo*-ului.

În partea de program dedicată lui Mozart, ni s-a oferit prilejul, destul de rar întîlnit în viața noastră muzicală, de a asculta *Simfonia concertantă pentru vioară, violă și orchestră în Mi bemol major KV 364*, ultima contribuție mozartiană la literatura concertantă pentru instrumente de coarde (scrisă în 1780). În această lucrare, de o fericită inspirație melodică, părțile solistice au fost deținute cu multă acuratețe și muzicalitate de cuplul format din violonistul francez Patrice Fontanarosa și violistul Filarmonicii bucureștene, Georges Otto Roth. A fost o interesantă ocazie de a ne reîntîlni cu valorosul artist oaspete care cucerise în 1964 laurii concursului internațional „George Enescu", pentru a se distinge în anul următor la concursul „Marguerite Long — Jacques Thibaud" și a primi, în 1972, Marele premiu „George Enescu" al S.A.C.E.M. din Paris. Practicînd în mod curent muzica de cameră în cadrul „Trioului Fontanarosa", Patrice Fontanarosa se impune prin frumusețea sunetului, siguranța atacului, deplina muzicalitate, care vădesc formația sa la școală camerală. Aceleași însușiri le-a prezentat și Georges Otto Roth, la rîndul său un muzician deprins cu stilul muzicii de cameră. Împreună, ei au cîntat într-o manieră deopotrivă spontană și relaxată, care a făcut farmecul acestui moment culminant al serii.

În încheiere, Petre Bocotan a avut curajul să reia *Simfonia nr. 1 în Mi bemol major, op. 16* de Mozart, după ce Carlo Zecchi o dirijase în stagiunea trecută. Îndrăzneala i-a fost răsplătită de o execuție pusă la punct, în cursul căreia lucrarea copilului genial la 8 ani a răsunat cu supletea și eleganța impuse de stilul mozartian. A fost, în ansamblu, o certă reușită, care ne determină să nădăjduim o grabnică reîntîlnire cu acest colectiv talentat și cu entuziastul său dirijor.

Edgar ELIAN

Seară de cameră „Schubert" în interpretarea cvartetului „Universitas"

Deși activitatea muzicală camerală a fost — în ultimii 10—12 ani — deosebit de efervescentă la noi în țară, totuși este foarte dificil să ne reamintim un debut atît de prestigios al unei formații camerale restrînse, debut similar prin valoarea afirmărilor cu cel al cvartetului „Universitas".

În vara trecută, fiind încă studenți, cei patru interpreți cuceresc primul premiu la concursul de muzică de cameră de la Brașov. Actualmente doi dintre aceștia — violonistul Alexandru Gavrilovici și violistul Vladimir Mendelsohn sînt, poate, cei mai talentați profesioniști în generația lor iar violonistul Petru Agoston și violoncelistul Mirel Iancovici, studenți în ultimul an al Conservatorului bucureștean, nutresc îndreptățite disponibilități solistice.

Ceea ce impresionează în primul rînd în cîntul celor patru muzicieni este nivelul profesional aparte, în adevăr de excepție de la care se abordează opusul interpretat.

De aici decurge, în mod firesc, seriozitatea atitudinii interpretative și — aș îndrăzni să spun — chiar maturitatea acesteia. Pentru că — se poate afirma fără echivoc — ținuta interpretativă a *Cvintetului în Do major, cu două violoncele*, de Schubert, era demnă de cele mai prestigioase scene de concert. Sonoritatea de ansamblu — atent cultivată — este maleabilă, în același timp fermă, inteligent condiționată de densitatea expresiei. Și tocmai această continuitate a expresiei — orientată la Schubert, în special, pe planul melodic — a constituit preocuparea esențială a primului violonist, Alexandru Gavrilovici, un real spirit analitic, un gînditor eficient al

discursului muzical. Alături de acesta, violonistul Petru Agoston echilibrează funcțional afirmările de tip solistic cu necesitățile ansamblului cameral.

O mențiune specială trebuie acordată grupului coardelor grave-violistul Vladimir Mendelsohn și violoncelistul Mirel Iancovici, apropiați temperamental, etalînd cu bun gust și distincție o consistență emoțională impresionantă.

Și, cu toate că *Cvartetul în la minor* a fost, în prima parte a concertului, mai timid rostit, seara de muzică de cameră „Schubert" — la reușita căreia și-a dat concursul și talentata violoncelistă Gabriela Constantin — a constituit una dintre manifestările camerale importante ale primei părți a stagiunii bucureștene de concert.

Dumitru AVAKIAN

Tineri interpreți

Încercînd să se înscrie în tradiția concertistică bucureșteană, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și-a ales ziua de luni pentru a programa manifestările muzicale ale orchestrei de Studio. Concertele săptămînale, prezentate cu regularitate, au început să-și cîștige prestigiu și public, constituind un excelent prilej de afirmare pentru tinerii muzicieni ce studiază pe băncile școlii superioare de muzică din Capitală.

Simfonicul din 17 decembrie ne-a propus o reîntîlnire cu Cristian Brâncuși, student în anul III la dirijat orchestră, tînăr șef de orchestră în devenire, pe care am mai avut ocazia să-l urmărim în stagiunea trecută. Remarcam atunci la Cristian Brâncuși supletea gîndirii, claritatea construcției dar și timiditate în contactul cu aparatul orchestral, această timiditate creînd dificultăți în exprimarea intențiilor muzicale. Recentul concert ne-a adus în față un dirijor în devenire, aproape complet dezbărat de trac, care se impune deja orchestrei. Interpretarea *Simfoniei a VII-a* de Beethoven a avut indiscutabile momente de forță, orchestra fiind antrenată într-un final fulminant. Sigur, Cristian Brâncuși reușește deja să domine orchestra și pe sine însuși ; totuși este evident el mai are de parcurs pași către maturizarea talentului său căruia trebuie să i se adauge experiența și rutina (în sensul bun al cuvîntului). În *Rapsodia I* de Enescu gîndirea tînărului dirijor și-a manifestat personalitatea prin alegerea unor tempi diferiți de cei consacrați, din păcate asamblajul acestui mozaic muzical, care se cheamă *Rapsodia în La*, a avut unele imperfecțiuni datorită unor rigidități în gestică.

În fine, demnă de menționat colaborarea echilibrată cu solista *Concertului pentru pian în Re* de Mozart. Tînăra Judith Bajusz a cîntat în general curat, cuminte cu unele inadvertențe stilistice însă (remarc absența stacattelor din motivul 2 al părții mediane, stacatte ce dau mult farmec prin opunerea cu motivul unu, ce se cîntă legat). Poate dacă ar îndrăzni ceva mai mult reușita ar fi mai mare.

Un ultim cuvînt despre orchestră, promptă și atentă. Păcat că suflătorii, în ciuda efortului dirijorului, au cîntat uneori prea tare.

Dan BUCIU

Pianistul Dan Atanasiu

În cadrul ciclului intitulat „După-amiezile muzicale ale tineretului", excelentă acțiune inițiată de Filarmonica bucureșteană, menită să asigure tinerilor interpreți, „speranțe" ale solisticii vocal-instrumentale de mîine, duminică de duminică, în primul rînd confruntarea cu publicul ca și acomodarea cu podiumul de concert, am urmărit cu mult interes evoluția pianistului Dan Atanasiu, într-un recital cuprinzînd lucrări de Beethoven, Chopin, Enescu, Prokofiev.

Născut în anul 1955 la Timișoara, Dan Atanasiu este elev al liceului de muzică din Galați la clasa de pian a profesoarei Eliza Radu. Paralel, frecventează cursul de îndrumare metodică al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, condus de profesoarele Ana Pitiș și Ioana Minei. În anul 1969 a obținut premiul I la Festivalul Republican. În 1973 a urmat cursurile de vară de la Praga sub îndrumarea reputatului pedagog prof. Rauch, figurînd în programul concertului final de închidere a cursurilor, pe podiumul Palatului Wallenstein. În țară a susținut concerte și recitaluri în orașele Ploiești, Satu Mare, Galați, Brașov, iar în Capitală a apărut ca solist al Orchestrelor Filarmonicii și Radioteleviziunii.

Programul prezentat (*Sonata op. 101, în La major* de Beethoven, *Sonata în si bemol minor op. 135* de Chopin, *Sarabanda* de G. Enescu și *Toccata* de Prokofiev), ne-a dezvăluit din plin reale însușiri solistice de care dispune tînărul pianist Dan Atanasiu : sunetul clar, conturat cu fermitate, conciziune în frazare, intuirea anticipativă a discursului și precizie în atac, muzicalitate, un mănunchi de certe calități ce nu au putut fi umbrite în nici un caz de cele cîteva inegalități, de o nejustificată pripeală în succesiunea desfășurării pieselor recitalului, aproape fără respiro de la o lucrare la alta, care-au fost determinate de o la fel de nejustificată dar vădită emotivitate.

Neîndoios, Dan Atanasiu, care la numai 14 ani cucerea laurii prestigiosului Concurs Republican, al cărui drum artistic s-a conturat cu seriozitate, pasiune și dăruire și care se pregătește intens pentru încă o treaptă în cariera sa solistică, ne va oferi încă multe alte prilejuri de „bucurie a muzicii".

Constantin RĂSVAN

Muzica la Brașov

În curs de a-și definitiva efective artistice serioase și un apreciabil cerc de adepți în domeniul muzicii de cameră, Brașovul și-a întîrziat anul acesta o parte din reconfirmările așteptate pe linie extrasimfonică. Excepțiile, excelente de altfel, vor fi toate notate în cronica de față.

Concertul simfonic de deschidere a fost închinat muzicii lui George Enescu.

Am reascultat cu acest prilej cu reîmprospătată încîntare ce-mi regăsesc întotdeauna de cîte ori o ascult, minunata *Suită în Do major, a doua, op. 20*, în care nu știi ce să îndrăgești în primul rînd ; farmecul, noblețea, plenitudinea ideilor, poezia cuceritoare a graiurilor orchestrei, luminozitatea de templu antic a întregului edificiu sau belșugul de vibrație sufletească ce se revarsă din această muzică marcată cu pecetea genialității.

Dirijorul Ilarion Ionescu-Galați și-a însușit adeziunea totală a plinului orchestral la simțitele sugestii pe care le-a dat de la pupitru, obținînd înfățișarea Suitei în deosebit de frumoase condițiuni.

În concertele următoare s-au succedat și alte pagini de muzică simfonică din cele rămase definitiv în repertoriu și a căror revenire prin programe e firească și binevenită.

Astfel a fost *Concertul pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu, o limpede pildă de intensitate, de trăire a caracterelor esențiale și specifice ale melosului românesc, unită unui dar al frazei de respirație largă și de nescăzută expesivitate și al păstrării intacte a accentului spontan chiar de-a lungul unei opere al cărei complex nu este și nu poate fi niciodată improvizat.

Dirijorul I. Ionescu-Galați i-a găsit ecoul așteptat în rîndurile orchestrei și ale publicului.

Acestor însemnate afirmări trebuie alăturate acelea date de dirijorul Mircea Lucescu altor valoroase lucrări românești. Astfel a fost : *Simfonia cantabile* de Theodor Grigoriu. Scrierile acestui compozitor nu sînt prea numeroase dar nici una din ele nu bătătorește un loc precercetat de alta, fiind fiecare de un gînd creator de perspectivă independentă și răspunzînd unui țel aparte cugetat, urmat și realizat pînă la capăt.

Fără contraziceri sau mixtură stilistică, fără laboriozități, într-o orchestrare aderentă conținutului tematic, chiar în intervențiile timbrice mai puțin de prevăzut, *Simfonia cantabile* a lui Theodor Grigoriu, ca fiecare din operele sale, confirmă o adîncă muzicalitate și o mînă de lucru sobră, sigură și degajată.

Dirijorul Mircea Lucescu a dat o justă și cuprinzătoare traducție interpretativă, evocatoare și comunicativă, *Uverturii Naționale Moldave* de acum peste un secol și un pătrar de secol al lui Alexandru Flechtenmacher, unul din cei mai inimoși și mai activi precursori în căutarea de sincer elan a introducerii caracterului folcloric în compoziția cultă românească.

Concis și detașat în îndemnurile baghetei sale, concentrat în conturarea sensului muzical, dirijorul Paul Popescu a reliefat și caracterizat reușit cele *Două schițe* ale lui Theodor Rogalski, nepălite sub zecile de ani depănați de la scrierea lor, pe atunci, surprize de adevărată vîlvă, astăzi piese de valoare consacrată din zestrea perpetuă a creației noastre.

La activul de prim plan al realizărilor de succes remarcabil a celor trei dirijori citați pînă acum și ale întregii orchestre, se cade a nu uita să înscriem *Simfonia I* de George Enescu, (I. Ionescu-Galați), *Simfonia a III-a* de Brahms (Mircea Lucescu) și simfonia *Din lumea Nouă* de Dvorak (Paul Popescu).

Un concert extraordinar a făcut aplaudată la Brașov „Orchestra de Stat din Atena", grupare ce dispune de o deosebită calitate sonoră, stilizări armonioase și o capacitate instrumentală colectivă care s-a relevat cu precădere în redarea unei capodopere de amploare : *Simfonia* de César Franck. În *Concertul* de Manolis Kalomiris, de o scriere înflăcărată și agitată, reflectînd adesea caracteristicile elementelor populare eline, solistul Aris Garufalis a contopit orchestrei, cu puternică bravură, rafalele pianului făcute să mărească strălucirea întregii compoziții, alternate uneori cu momente de reculeasă cantilenă, prea curînd întrerupte de noi furtuni de sunete. A dirijat Andreas Paridis, muzician de încercată măiestrie și autoritate și director al Orchestrei de Stat din Atena. Un foarte bun concert simfonic a aparținut dirijorului german Dieter Noll. *Simfonia a IV-a* de Beethoven, articulată fără exces dramatic dar în chip impresionant prin dinamism interior, continuitate constructivă și accent uman simplu și profund și *Simfonia a V-a* de Șostakovici în care capriciile unei inspirații de nestînjenită abundență și puterea de viață ce o însoțește necontenit au fost intens puse în valoare și subliniate de un categoric succes.

Soliști ai concertelor au fost basul Ionel Pantea, artist dotat nu numai cu un glas de rară calitate, maleabil, pluritimbric, cizelat după voie, dar și de foarte bogate resurse interpretative, pianistul Alexandru Demetriad, de filtrată artă instrumentală, violonista Mariana Sîrbu, cu delicată prospețime în sonoritate și în exprimare stilistică și pianistul Anatol Dub, un uimitor tînăr virtuos al „coloraturii" volante în care excelează, printre alte evidente resurse prețioase concertisticii.

Într-un concert al orchestrei de cameră a Filarmonicii Gh. Dima, formație de-o valoare recunoscută și în Franța, unde a întreprins un turneu, dar a cărei activitate am dori-o mai susținută la Brașov, au apărut și doi oaspeți-soliști francezi de superioară artă instrumentală : Colette Brugerolle, pianistă de o subtilitate și lejeritate de tușeu foarte personale și mult rafinament interpretativ și Rodrigue Milosi, violonist dotat cu un ton cald și sensibil și o virtuozitate de viu accent. Concursul pe care l-au dat în *Concertele* de Haydn și de Mendelssohn pentru vioară, pian și orchestră a prilejuit acestor două prime audiții condiții interpretative de finețe și strălucire de cea mai aleasă punere în valoare.

Spațiul auster al sălii-studio a Facultății de Muzică din Brașov găzduiește concerte din cele mai bune. O audiție la Facultate a devenit astfel o chezășie. Fără fast, fără fotolii capitonate, lustre, oglinzi, casieri și controlori, băncile studențești primesc de fiecare dată cel puțin pînă la umplerea ultimelor locuri, o lume în adevăr dornică de muzică.

Fiecare pereche de mîini care aplaudă își spune neconvențional bucuria, fiecare prezență pecetluiește un act de prietenie pentru concert și de încredere în muzicienii de față.

Am reîntîlnit în această fericită ambianță formația de instrumente vechi a facultății, mănunchi de tineri artiști a căror rodnică ardoare duce la realizări tot mai cuprinzătoare și de arie tot mai întinsă și am ascultat, într-un recital de arii de operă și lieduri, un cîntăreț de mare pătrundere poetică și psihologică, de foarte bogate resurse în inflexiuni și gradații în expresivitate și, pentru a atinge acest grad de artă, stăpînind desăvîrșit un glas de înaltă calitate. Acompaniamentul pianistei Gabriela Popescu a creat optime condiții recitalului. Tot la Facultate am ascultat și recitalul lui Ștefan Agoston, pianist care se impune printr-un temperament năvalnic și un avînt concertant excepțional, sprijinite de o concentrată meditare a fondului de idei și simțăminte a foarte însemnatelor piese aflate în program: *Sonata* de Liszt și *Tablouri dintr-o expoziție* de Mussorgski, două răspunsuri capitale din literatura universală a pianului.

Romeo ALEXANDRESCU

Reuniunea corală „Înfrățirea"

Reuniunea corală „Înfrățirea", cu sediul la Topoloveni, județul Arges, formată din corurile căminelor sătești din comunele Topoloveni, Dobrești, Leordeni, Priboieni și Călinești a desfășurat, în perioada care a trecut de la înființarea ei, o amplă activitate cultural-educativă, avînd ca obiectiv schimburi de experiență cu formații corale din diferite județe ale țării, concursuri zonale, manifestări pe plan local prilejuite de diferite momente și evenimente din viața satelor, încurajarea dirijorilor locali, îmbunătățirea și îmbogățirea repertoriului cu noi piese.

Lucrînd cu pasiune și dăruire, corurile au obținut succese atît din punct de vedere profesional (ne referim la omogenizarea ansamblului, la maniera de a cînta ș. a.) cît și numeroase aprecieri ale manifestărilor în care au evoluat.

Astfel, din dorința de confruntare, de cunoaștere reciprocă, formația căminului cultural Dobrești a fost vizitată de către renumitul cor sătesc din Chizătău în vara anului 1972, iar două luni mai tîrziu dobrețenii au întors vizita. De asemenea, corul din Dobrești a vizitat în anul 1973 corul bărbătesc din Pojorîta, județul Suceava. Cu acest prilej s-au prezentat spectacole de către fiecare formație, manifestări de o înaltă ținută artistică, care s-au bucurat de o caldă primire. În același timp s-au făcut informări cu privire la trecutul formațiilor, la stilul de lucru specific, la succesele obținute. Ca urmare a acestor întîlniri, între membrii formațiilor s-a statornicit o bogată corespondență ce reflectă dragostea față de cîntec a oamenilor ca și dragostea pentru meleagurile pe care trăiesc și muncesc.

Încununarea strădaniilor corului din Dobrești a fost obținerea — la concursul zonal „D. G. Kiriac" de la Pitești — a trofeului de onoare al festivalului.

O activitate bogată în manifestări și succese a realizat și corul din Leordeni. În anul 1972, participînd la concursul zonal „Ciprian Porumbescu" din Suceava, obține trofeul concursului.

În luna iulie 1973, corul din Leordeni a făcut un schimb de experiență cu corul bărbătesc din orașul Zwolle (Olanda), cu care ocazie a prezentat spectacole în mai multe orașe, timp de 10 zile. Spectacolele corului s-au bucurat de succes (consemnat și în presă), urmarea acestor manifestări fiind prezentarea unui scurt program la televiziunea olandeză, transmis în direct prin Euroviziune în 4 țări. Vizita în Olanda s-a încheiat cu participarea corului din Leordeni la Festivalul coral internațional „Haga' 73". În cursul anului 1974, corul din Zvolle va întoarce vizita celor din Leordeni.

Corul de cameră din Topoloveni și corul mixt din Călinești au desfășurat o activitate artistică multiplă prin participarea la numeroase manifestări culturale care au contribuit în mare măsură la afirmarea Reuniunii corale „Înfrățirea".

Frumusețea și bogăția spirituală a acestor acțiuni sînt îndemnuri și exemplu pentru munca viitoare a tuturor oamenilor ce se dăruiesc cîntecului.

Ion IONESCU

INTERVIURI

Julien Musafia

L-am reîntîlnit pe pianistul și dirijorul Julien Musafia care a dat mai multe concerte în unele din orașele noastre de seamă, Craiova, Arad, Ploiești, Satu-Mare.

Originar din București, el a avut, acum un sfert de veac, cîteva manifestări concertistice de succes pe care noi le-am relevat în cronicile timpului. Ne-am bucurat că bunele noastre aprecieri au fost confirmate ulterior în chip strălucit.

Elev mai întîi al Muzei Ghermani-Ciomac, Julien Musafia a studiat la New-York cu Isabelle Zengerova (asistentă, odinioară, a vestitului pedagog al pianului Leschetizky; fostă, de altfel, și profesoara lui Leonard Bernstein). A activat apoi la Hollywood, unde a înregistrat, pe discuri, muzică pentru Metro Goldwin Mayer și pentru Columbia-Picture, apărînd, de asemenea, ca pianist, în filme cu Joan Crawford (1955). În urma obținerii diplomei de *Master degree* al Universității din Los Angeles el a desfășurat o vie activitate concertistică și de critic muzical. După meticuloase studii a publicat „Arta degetației în pianistică" — lucrare care s-a bucurat de un succes deosebit iar, recent, o ediție a celor 24 Preludii și

fugi de Sostakovici, cu adnotații și indicații asupra degetațiilor folosite. În prezent este profesor titular al catedrei de pian și totodată al celei de etnomuzicologie de la *State University* din Long Beach (California). E de asemenea fondatorul și directorul orchestrei *Consortium Musicum*.

— *Ați dirijat, sub auspiciile Universității de Stat de la Long-Beach concerte de muzică românească. Ce ne puteți spune în legătură cu acestea ?*

Cunoscînd, în prima mea tinerețe, muzica românească pe care o prețuiesc mult, am socotit de datoria mea popularizarea peste hotare a valoroasei creații a compozitorilor români.

Încă din 1953 am prezentat, în primă audiție la Los Angeles, *Suita pentru două piane, în stil românesc* de Dinu Lipatti. Am continuat această acțiune de popularizare a muzicii românești. Pentru a mă referi numai la anul trecut, la 12 aprilie, am susținut, la Muzeul de artă din New-York, un recital de pian în care am cîntat *Suita op. 10, în re major* de George Enescu. La 5 mai am prezentat la Long-Beach, conducînd orchestra *Consortium Musicum*, un concert exclusiv de muzică românească. În program au figurat următoarele lucrări : *Năzdrăvăniile lui Păcală* de Tudor Ciortea, Patru *lied*-uri de Dinu Lipatti, *Sonata pentru clarinet* de Tiberiu Olah, *Ritual pentru setea pămîntului* de Miriam Marbé, *Din cătănie* (trei caricaturi muzicale) de Paul Constantinescu și *Simfonia de cameră* de George Enescu.

Lucrările s-au bucurat de o excelentă primire, ele corespunzînd unui larg evantai de gusturi, de preferințe. Aș dori să mai spun că *Toccata* de Paul Constantinescu este cîntată de mai mulți ani, de către o seamă de elevi ai mei.

— *Păstrați contactul cu viața noastră de artă și cultură ?*

Contactul cu viața de cultură românească, de care rămîn legat atît emoțional cît și intelectual, mi-l prilejuiește în primul rînd revista *Muzica*. Urmăresc, cu mult interes, discuțiile care au loc la Uniunea Compozitorilor. Ele dovedesc că sînt abordate probleme largi de estetică muzicală și nu chestiuni personale, de a plăcea sau nu a plăcea o anumită Lucrare. Apoi, arta, muzica este privită totdeauna ca avînd o funcție socială — ceea ce socotesc că este foarte important.

Și mai este ceva. Mă bucură faptul că revista nu cuprinde... reclame și că fiecare pagină poate fi citită. Urmăresc criticile muzicale, în special ale muzicienilor pe care îi cunosc. Am posibilitatea să constat gustul criticilor și într-o bună măsură a publicului, aflînd cum a reacționat acesta. Deseori remarc coincidențe de apreciere asupra unor lucrări sau interpreți de circulație mondială ceea ce îmi dă un indiscutabil sentiment de siguranță și convingerea că în estetică există o anumită universalitate.

Țin să relevăm buna primire de care m-am bucurat pretutindeni în țară, cu o atenție deosebită față de Uniunea Compozitorilor care mi-a favorizat luarea unui contact și mai strîns cu creația actuală extrem de interesantă a tinerilor ca și a vîrstnicilor. Voi avea noi temeiuri pentru activitatea mea de promovare a acestora, în Statele Unite ale Americii.

J.-V. PANDELESCU

Christoph Eschenbach și noua școală pianistică

Christoph Eschenbach, născut 1940, Breslau (astăzi Wroclaw în R. P. Polonă), primele lecții de muzică cu mama sa, apoi de la vîrsta de 10 ani cu Eliza Hansen, originară din România. După ce obține de două ori premiul I la concursul pentru copii al firmei constructoare de piane „Steinway", urmează Școala superioară de muzică la Köln și apoi la Hamburg (din nou cu prof. Eliza Hansen), pînă la absolvire în 1963. O serie de turnee în străinătate (Franța, Danemarca, Olanda, Italia, Spania, țările nordice) îl impun atenției opiniei publice internaționale, dar afirmarea hotărîtoare i-o aduce în 1965 obținerea primului premiu „Clara Haskil" la Lucerna. Cariera sa are de aci înainte un curs ascendent, spectaculos : este invitat la Festivalurile de la Salzburg, Viena, Lucerna, Spoletto, Montreal etc. ; cîntă sub bagheta celor mai iluștri dirijori (Karajan, Markévitch, Barbirolli, Sawallisch, Klecki, Szell etc.) , imprimă pentru casa de discuri „Deutsche Gramophon Gesellschaft" lucrări concertante și camerale de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann. Debutează în 1969 în S.U.A., după care revine de trei ori pe an în diferite centre muzicale dincolo de ocean. Prima apariție la București : mai, 1969, în două recitaluri la sala mică a Palatului (Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms), măsurîndu-se cu cîteva dintre cele mai semețe piscuri ale muzicii universale pentru a demonstra uimitoarea sa capacitate de cuprindere stilistică. Revenit în aprilie 1973 (recital la sala Ateneului și participarea ca solist în *Concertul nr. 1* de Brahms cu Filarmonica „George Enescu", dirijată de Mircea Cristescu), impresionează prin maniera personală, dar întotdeauna captivantă, de a interpreta piese de Mozart, Schubert, Chopin. Convorbirea noastră pornește de aceea de la întrebarea :

— *Există un stil modern de interpretare a unor lucrări clasice și prin ce se caracterizează ?*

— Cred că nu poate fi vorba de un stil „modern" de interpretare, ci de renunțarea la unele false tradiții, care au dus la denaturarea adevăratelor personalități ale unor mari compozitori. Un asemenea curent a început să se contureze încă din perioada interbelică a secolului nostru, o dată cu apariția — în lumea marilor artiști ai pianului — a unor maeștri ca Arthur Schnabel, Edwin Fischer, Arthur Rubinstein, Clara Haskil. Din acest punct de vedere, mă consider un urmaș al lor ; cred că nu greșesc dacă afirm că o seamă de pianiști de

frunte ai epocii noastre — mă refer la Daniel Barenboim, Sviatoslav Richter, Martha Argerich și alții — se situează pe aceeași poziție.

— *Ați putea exemplifica unele din aceste „false tradiții" ?*

— Mă gîndesc la un Bach, distant, închis într-un spațiu vid al Barocului, la un Mozart dulceag, deformat de zorzoanele Rococo-ului, la un Schubert, prezentat ca reprezentant tipic al filistinismului epocii Biedermeier, la un Chopin salonard, la un Brahms tomnatic, greoi, „așezat". Toți aceștia au în realitate un profil cu totul diferit, pe care mă străduiesc să-l evidențiez în interpretările mele : disperatul Schubert, neînțeles de contemporanii săi cu vederi înguste, exilatul Chopin, cuprins de nostalgia patriei sale și — cu referire specială la perioada scrierii Preludiilor — aflat într-o permanentă luptă cu moartea, îndrăznețul Brahms, cu ideile sale fantastice, uimitor de moderne. Cît despre Mozart, încerc să relev în mod deosebit două trăsături care mi se par dominante : caracterul său neliniștit, necontemplativ, și aspectul teatral, dramatic, pe care-l găsesc în oricare din *Sonatele* sau *Concertele* sale, pentru a nu mai vorbi de o lucrare ca uvertura la *Nunta lui Figaro,* considerată în mod greșit ca o agreabilă piesă de divertisment, cînd în realitate evocă tot ce are Revoluția franceză mai exploziv.

— *Eliminarea falselor tradiții și reîntoarcerea la adevăratele profiluri ale marilor clasici vi se par a constitui elementele caracteristice, fundamentale, ale noii școli pianistice ?*

— Fără îndoială, dar dincolo de aceste idei de bază apare personalitatea fiecărui interpret, care încearcă să-și exprime lumea gîndurilor într-un mod personal, să devină „medium-ul" unui fluid muzical provenind din alte vremuri. Trebuie cîntat cu conștiința că au trecut secole de la scrierea acestor lucrări considerate clasice, că în acest răstimp s-a acumulat o experiență, enormă, că avem astăzi o altă conștiință a probității artistice, care ne obligă să insuflăm sînge proaspăt acestei muzici vechi.

— *Reconsiderarea aceasta trebuie să aibă totuși limitele sale...*

— Esențial este ca totul să fie privit cu seriozitate, analitic, urmărindu-se sesizarea sensului adînc. Evident, notele muzicale pot fi considerate din multe puncte de vedere, dar trebuie găsit numitorul comun între concepția proprie a artistului și cea a compozitorului. Iată de ce nu cred că există o libertate totală a actului de reconsiderare.

— *O asemenea confruntare de concepții necesită desigur studiu aprofundat, deci timp. Dată fiind tinerețea Dvs., pe cîți dintre marii compozitori considerați că i-ați putut analiza ajungînd la concluzii precise ?*

— Să știți că includ în programele mele numai compozitori și lucrări cu care socotesc că mă pot identifica. De aceea, pentru moment, cînt doar Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Ceaikovski, Schönberg, Berg, Bartók, Stravinski, Henze, și doar lucrări ale acestora pe care consider că le-am asimilat.

— *Aveți desigur și proiecte în ce privește lărgirea repertoriului...*

— Mă preocupă studierea unor noi lucrări, cum sînt — pentru a mă referi la Concerte — cele de Brahms (nr. 2), Bartók (nr. 1), Prokofiev (nr. 2) și desigur, integrala Concertelor de Beethoven, pe care m-am angajat să le înregistrez pentru „Deutsche Gramophon Gesellschaft" în cadrul unui proiect original, fiecare concert fiind imprimat cu altă orchestră și cu alt dirijor : nr. 1 cu Filarmonica din Berlinul occidental sub bagheta lui Karajan, nr. 2 cu Filarmonica din Viena și Claudio Abbado, nr. 3 cu London Symphony Orchestra și Hans Werner Henze, nr. 4 cu orchestra „Bayrischer Rundfunk" și Rafael Kubelik, nr. 5 Boston Symphony Orchestra și dirijorul japonez Ozawa. Vom vedea în ce mod vor reuși să se adapteze diferiții dirijori la concepția unitară a solistului.

— *Am fost informat că,de la o vreme, vă preocupă arta dirijorală ...*

— În realitate, m-a preocupat din totdeauna ; de altfel, am și studiat dirijatul la Școala superioară de muzică, obținînd absolvența la pupitrul unui ansamblu de operă cu *Nunta lui Figaro.* Ulterior, prin dezvoltarea subită luată de cariera mea pianistică, am renunțat la baghetă, dar am reluat-o în 1972, la Hamburg, dirijînd un concert cu uvertura la *Nunta lui Figaro* (on revient toujours !) și *Simfonia a III-a* de Bruckner. Iată, de altfel, și un exemplu care explică pasiunea mea pentru dirijat : îmi place Bruckner, dar n-am ce cînta de el la pian. Intenționez să realizez în viitor o carieră paralelă de pianist și de dirijor.

— *Vom avea prilejul să urmărim și noi, la București, paralelismul acestei cariere ?*

— Chiar în stagiunea viitoare, cînd voi dirija un concert al Filarmonicii „George Enescu" și voi participa la un program de recital pentru două piane.

— ?

— A, da, uitasem să vă spun că mă preocupă și muzica pentru două piane, pe care o practic alături de un foarte talentat compatriot, tînărul pianist Justus Franz. El va fi de altfel și solistul concertului în care voi deține bagheta, la pupitrul Filarmonicii bucureștene.

EDGAR ELIAN

La concursul Clara Haskil

Călătorul ce vine cu trenul de la Lausanne spre Vevey, de-a lungul țărmului lacului Leman, are în stînga povîrnișuri amenajate cu grijă în terase, pe care viile, orientate spre Sud, ocrotite de munții dimprejur, nu lasă liberă nici o palmă de pămînt. Sîntem în plină regiune viticolă. Lacul Leman are o altitudine de 300 m. dar viile se întind mult mai sus, pînă pe la 700—800 m.

Vevey nu este o localitate climaterică sau balneară, ci un oraș, capitală de district, în care industria, comerțul, agricultura, sînt principalele surse de venituri. Ceea ce conferă un farmec deosebit acestei așezări, cu un trecut de două milenii, despre care amintea și Ptolomeu *(Vibiscum)*, este o atmosferă de modestie, care e cu atît mai evidentă din cauza vecinătății cu somptuosul Montreux, cu noile sale hoteluri gigantice, cu Palace-uri de o eleganță vetustă, apreciată de turiștii străini, cu vile construite înaintea primului război mondial, în mijlocul unor grădini înflorite, pe malul lacului Leman, în care Alpii își oglindesc măreția.

Nici Charlie Chaplin, nici Paul Morand nu ar fi ales Vevey, ca reședință, dacă ar fi fost o stațiune climaterică modernă. Vin pe aci, desigur și turiști, fiindcă împrejurimile sînt încîntătoare. Dar singurul *Palace*, hotelul „Aux Trois Couronnes", e mai vechi de o sută de ani. Aci au locuit șefi de stat, mari scriitori, personalități politice și artistice de seamă. Totul e ca acum un veac, de o eleganță *fin de siècle*. Portarul, istorie vie a orașului, ne arată camera în care și-a petrecut ultimele sale zile Maria Enescu, soția marelui compozitor, decedată la vîrsta de 91 de ani, ca și apartamentul în care Gounod a compus cea mai mare parte a operei *Faust*. Tot după indicațiile lui ne-am dus să vedem casa în care a locuit 12 ani Mme. de Warens, căreia J. J. Rousseau îi purta un adevărat cult, și fostul „Hotel de la Clef", unde a stat în 1730 filozoful francez. Au trecut prin Vevey, Gogol și Dostoievski, care scria : „Nici în vis nu veți putea vedea ceva asemănător. Munții, apa, lumina strălucitoare, totul e magic." Victor Hugo nota că găsise „un orășel frumos, alb, confortabil". Wagner, Duparc, Saint-Säens, Paderevski, veneau cu plăcere la Vevey, iar marele pictor francez Gustave Courbet și-a petrecut ultimii ani din viață tot aci.

Singurul bust consacrat unei personalități din lumea artelor, este acela al Anei de Noailles, modelat în 1936 de sculptorul James Vibert. Este așezat într-un mic parc de pe malul lacului unde îi plăcea să se reculeagă.

Ultimul nume ce se adaugă la seria marilor personalități care au iubit orașul Vevey este al Clarei Haskil.

Au trecut treisprezece ani de la stingerea ei din viață, dar veveyenii o descriu cu lux de amănunte, de parcă ar fi văzut-o cu cîteva ceasuri înainte pe străzile fermecătorului orășel, ieșind după cumpărături. O respectau ? Nu, o iubeau și poate nu atît din cauza celebrității ce făcea să se răsfrîngă și asupra orașului lor faima artistei, ci mai ales din pricina unei cuceritoare modestii. Exista în această ființă gracilă o inefabilă legătură între modestia ce o caracteriza și modestia urbei.

Strada pe care locuia se numește astăzi *rue Clara Haskil*, iar apartamentul de la al patrulea etaj al imobilului cu fațada îndreptată spre cheiul lacului este locuit de cele două surori, Lili, profesoară de pian ce se bucură încă de un remarcabil prestigiu în lumea muzicienilor și Jeana, violonistă strălucită, ce activează încă, în orchestra Națională din capitala Franței. Sînt la fel de îndatoritoare ca și regretata lor soră, și nu au uitat cît sînt de primitori bucureștenii, căutînd să le facă în privința ospitalității, o reală concurență.

Clarei nu îi plăcea să se fotografieze. Trebuia să fie „surprinsă", ea nu „poza" niciodată. Organizatorii concursului au cerut familiei cele cîteva fotografii ce au rămas de la marea artistă și le-au multiplicat într-un număr impresionant. Silueta firavă a Clarei, dominată în cele mai multe fotografii de statura puternică a partenerului său, Arthur Grumiaux, reveneau mereu, oriunde te uitai.

De numele lui Grumiaux, care de data aceasta devenise membru al juriului, se leagă moartea în condițiuni tragice a artistei. În luna decembrie a anului 1960, sosind în gara Bruxelles, în vederea unui concert de sonate pe care trebuia să-l susțină în aceeași seară cu maestrul Grumiaux, s-a împiedicat pe scările gării, a căzut făcînd o comoție cerebrală care i-a cauzat, în cîteva ceasuri, moartea.

Arthur Grumiaux îmi povestea cît de mult îl impresionează locurile acelea minunate din Vevey, unde studiase în apartamentul Clarei, pe care familia l-a păstrat neschimbat, în vederea concertelor ce le dădeau împreună. „Nouă ani de colaborare continuă nu e puțin lucru... Mai ales cu o ființă ale cărei însușiri sufletești sînt parcă din lumea unui roman..."

Am avut în ultima zi a concursului o lungă convorbire cu marele violonist belgian. Colaborarea cu Clara Haskil, chiar atunci cînd artistul nu încearcă decît să creioneze propriul său profil artistic, revine ca un leitmotiv.

Concursul, ce caută să mențină în actualitate numele celebrei pianiste, s-a desfășurat pentru prima dată la Vevey.

El are o anumită istorie și un anumit profil, ce îl deosebește de toate celelalte concursuri internaționale de pian. Moartea pianistei, născută în București la 7 ianuarie 1895, cutremurase conștiința muzicienilor, mai ales a celor din orașul Vevey, unde se stabilise. La scurt timp după acest trist eveniment, se constituie la Vevey, o Asociație ce îi poartă numele (9 martie 1962), inițiată de Michel Rossier, unul din cei mai fervenți admiratori ai marei artiste. Statutul Asociației prevede că țelul ei este „să perpetueze memoria artistei, determinînd și susținînd acțiuni de natură să atingă un asemenea scop, în materie de interpretare muzicală, adică susținînd principiile pe care artista a știut atît de bine să le ilustreze."

În 1965, premiul a fost cîștigat cu unanimitate de voturi de către Cristoph Eschenbach, care s-a lansat atunci ca pianist de talie internațională. Profesoara lui, Eliza Hansen, fusese la rîndul ei eleva maestrei Constanța Erbiceanu. La Hamburg, unde își făcuse studiile, tînărul concurent în vîrstă de 23 de ani, auzise de multe ori de la profesoara sa cele spuse de către „profesoara de profesori", cum o numea Eliza Hansen pe venerabila noastră maestră, de care Eschenbach amintea de multe ori, deși nu avusese cum să o cunoască.

Referindu-ne la cea de a cincea ediție a concursului vom arăta că a avut loc în teatrul din piața veche a orașului, (La grande place), piață în care de două ori pe săptămînă, ca și odinioară, agricultorii din regiune își desfac produsele. Teatrul municipal a construit, în anul 1868, o sală de o eleganță discretă, cu o acustică perfectă. Are doar 630 de locuri și poate de aceea se fac aci înregistrări de către marile case de discuri. Era atît de mare stima și dragostea pentru Clara Haskil încît mulți dintre locuitorii orașului povestesc și astăzi cu mîndrie de inițiativa pe care o luaseră o seamă de veveyeni ca în timpul cît pianista înregistra pentru casa Philips sub conducerea dirijorului Igor Markevitch, circulația pe străzile din jur să fie întreruptă. Se instalaseră și „paznici ai ordinei" voluntari. Nu știu în ce măsură trecerea unui automobil ar fi stînjenit orchestra și mai ales pe solistă, dar gestul rămîne de o rară frumusețe.

Festivalul de la Montreux, la care s-a afiliat concursul Clara Haskil, se găsea în toamna anului 1973 la cea de a 28-a ediție. Este unul din festivalurile de seamă, cooptat ca membru în Asociația europeană a festivalurilor de muzică. O sală de proporții impresionante, recent construită la Montreux, în linii arhitectonice moderne (care, după părerea mea, distonează teribil în raport cu tot ceea ce se află în jur), găzduiește manifestările foarte diverse dintr-o stațiune climaterică celebră. E adevărat că între Vevey și Montreux aproape că nu se poate face o demarcație teritorială, cele două localități, legate cu numeroase curse de autobuze, vaporașe, trenuri, troleibuze, fiind o continuare de clădiri somptuoase pe malul lacului Leman. Dar, seara, pe cînd Montreux strălucește în lumina cinematografelor, teatrelor și localurilor de noapte, Vevey se culcă devreme, ca un pensionar bătrîn.

Manifestările din cadrul festivalului în care s-a integrat concursul sînt extrem de diverse : patru orchestre simfonice (Orchestra Națională a Operei din Monte Carlo, Orchestra Suisse Romande, Orchestra Filarmonicii din Viena, Orchestra Südwestfunk din Baden-Baden), orchestre de cameră celebre, soliști și dirijori de renume mondial. Lovro von Matacic, E. Speiser, Karl Ancerl, Philippe Entremont, Wolfgang Sawallisch, Henryk Szeryng, Kurt Rapf, Moshe Atzmon, Marga Argerich, Ernest Bour, Harry Datyner, Antoni Ros Marmá, Hugues Guénod, Dieter și Ulrike Trüstedt, Gérard Frémy, Lionel Rogg, Antonio Janigro, Carlo-Maria Giulini, Jesej Sivó.

Unul dintre animatorii concursului și festivalului este René Klopfenstein, directorul Festivalului de la Montreux, personalitate bine cunoscută în lumea muzicală din Occident, care nu și-a precupețit eforturile pentru integrarea concursului în Festival și pentru reușita concursului. A consacrat discului (la casa Philips) 10 ani de activitate, în calitate de director artistic. Înregistrarea celor mai multe discuri ale Clarei Haskil s-a făcut sub directa sa supraveghere. Director al Festivalului și dirijor, este o personalitate captivantă, ale cărui strădanii au determinat reușita concursului Clara Haskil în actuala sa formă. Concertul final al laureaților a fost dirijat de acest inimos șef de orchestră cu multă finețe.

Înainte de a încerca să stabilim coordonatele în raport cu care se poate defini profilul concursului, cred că ar trebui amintite și unele aspecte din cadrul festivalului, care pe de o parte tind să contrabalanseze un caracter al concursului ce ar putea fi definit „vetust" de către răuvoitori, pe de alta spre a atrage publicul prin manifestări noi, dar nu noi „cu orice preț". Castelul Chillon, așezat la Montreux, chiar pe malul lacului Leman, adîncindu-și zidurile medievale de apărare adînc în apele lacului, splendidă atracție turistică a celebrei localități, a început să adăpostească concerte, într-un cadru atrăgător. Soliștii Orchestrei Filarmonice din Berlin au onorat zidurile străvechi cu interpretarea unor opere de Johann Cristian Bach, Beethoven și Mozart. Aceasta în cadrul muzicii „tradiționale". Pe de altă parte, o seamă de manifestări de muzică „grafică și electronică", la Montreux, în cadrul seminarului „Muzică și grafism". Sincretismul artelor, din ce în ce mai cultivat și acceptat de un public larg, stăruie acum nu numai pe plan poetic

De la stînga la dreapta: Theodor Bălan, Nikita Magaloff, Arthur Grumiaux, Conrad Beck, Roger Aubert — președintele Juriului — Péter Feuchtwanger, Romain Goldron.

dar și grafic. Să nu uităm că ideea nu este nouă. Skriabin inventase un aparat denumit „Lucephon", menit să transforme în culori sunetele muzicale. Audițiile colorate l-au preocupat și pe savantul român Dr. Gh. Marinescu, care administra unor pacienți (experimental) mescalină, în vederea obținerii unor audiții „colorate". De data aceasta, e vorba de „concerte- dezbatere", cu discuții dintre cele mai interesante și cu „improvizații vizuale pe o muzică electronică improvizată", procedeu ajutat de raze laser. Iată și un concert de „opere grafice" susținut de Gérard Frémy, pianist, care interpretează *Mecanică* de Louis Roquin, pentru pian sonorizat și bandă magnetică.

Toate aceste manifestări au fost foarte cercetate, cu săli pline, vizitate mai ales de tineri „teribili", care nu lipsesc din eleganta localitate Montreux. Dar criticii muzicali nu s-au pronunțat în nici un fel, considerînd asemenea manifestări ca „paramuzicale". Nu la fel s-au petrecut lucrurile cu serile de „muzică și poezie", unde un pianist de talia lui Roger Aubert, președintele juriului concursului Haskil, a consimțit să „joace" într-o scenetă intitulată *O seară la George Sand*, în cadrul căreia se reconstituia (cu bun gust) o serată muzicală de acum mai bine de un veac, cu costume de epocă și cu Aubert improvizînd la pian *à la manière* de Chopin și Liszt. Se recitau versuri, se purta o conversație „romantică", se desfășura un adevărat scenariu. Am relatat aceste mici detalii ce pot fi considerate semnificative, contrastante cu atmosfera de tradiționalism a concursului.

Pentru prima dată, în juriul concursului a fost invitat și un român, în persoana mea. Mai întîi fiindcă organizatorii au dorit să marcheze originea marei pianiste, care a colaborat nu numai cu Casals și Ysaye, dar și cu Enescu și Lipatti. Niciodată nu și-a renegat originea. Pe de altă parte, deoarece s-a cunoscut în ce măsură am căutat să popularizez în țară numele marei pianiste, despre care într-unul din studiile ce am publicat scrisesem că jocul ei instrumental era ca al lui Hans von Bülow, *dacă ar cînta astăzi.*

Este o artistă cu un profil aparent anacronic, deoarece arta sa interpretativă nu este în nici un caz „romantică", în sensul în care tipologia pianiștilor folosește această terminologie. Nu se reazemă nici pe patos, nici pe mase sonore, nici pe excese de pedal. Este de o simplitate cerută mai ales de gustul modern, contemporan, care este antiretoric. De o simplitate pe care o apreciază marii muzicieni, din pricina microdozajelor de intensitate și a multitudinii de diferențieri timbrale, realizate cu (aparent) cele mai simple mijloace.

Era o pianistă modernă și din cauza dimensiunilor rar întîlnite ale repertoriului. Într-o carte apărută cu cîteva luni în urmă, Antoine Goléa (Je suis un violoniste raté) amintește un episod din activitatea Clarei : un concert de Mozart pe care a fost nevoită să îl „ridice" în cîteva ore, deoarece nu sosise la timp partitura pentru orchestră, trebuind să cînte ceea ce s-a găsit în biblioteca orchestrei — un alt concert, pe care nu-l mai cîntase de cîțiva ani. O asemenea energie, un asemenea dar de a avea în repertoriu, dacă nu la zi, cel puțin ca „posibile" multe concerte, dovedește o putere de cuprindere cu totul ieșită din comun.

Să aruncăm o privire pe prospectul concursului ; o *Sonată* de Scarlatti, un *Preludiu* și o *Fugă* de Bach, o *Sonată* de Mozart aleasă dintr-un număr de nouă, două *Sonate* de Beethoven, alese de asemenea dintr-un număr de nouă, o *Sonată* de Schubert aleasă dintre cinci altele, o lucrare mare de Schumann, o lucrare mare de Brahms, un *Studiu* de Debussy, patru Concerte (dintre care două de Mozart, Concertul de Schumann și unul din primele patru concerte de Beethoven, *Imperialul* fiind exclus din seria celor cinci). Nimic de Chopin, Liszt sau muzică modernă, cu excepția *Studiului* de Debussy, care este mai degrabă un „test" în vederea verificării nivelului tehnic al candidatului. Deci, sub aspectul repertoriului, cantonare pe tradiționalii compozitori ai pianului.

Marea greutate a concursului, în afară de materialul vast, era constituită de felul în care se desfășurau etapele. Mai ales prima etapă din cele trei, cînd candidatul ce apărea pe scenă aștepta alegerea juriului, care se pusese de acord ce să se ceară. Deoarece cea de a doua etapă era constituită de un recital, s-a convenit să se ceară ceea ce nu figura în programul recitalului, dar să nu se depășească 15—20 minute de fiecare candidat. De asemenea, nici un candidat să nu fie întrerupt în cadrul piesei sau părții de sonată ce i se ceruse, spre a nu fi derutat.

Ce concluzii de ordin general pianistic s-ar putea trage ? Mai întîi, prestigiul concursului, ce atrăsese un număr destul de mare nu numai de concurenți obișnuiți, nu prea tineri, ci cu o anumită experiență a podiumului. În al doilea rînd, cît de greu este să se facă față unei cereri intempestive de a cînta anumite lucrări, pentru care concurentul nu a avut timpul să se concentreze, dar o asemenea condiție face parte din structura însăși a întrecerii.

Nivelul general instrumental și mai ales muzical a fost extrem de ridicat. După expresia președintelui Aubert, „Tous ont des doigts", toți au îndemînare pianistică de un nivel foarte înalt. Accentul și criteriile în vederea selecției s-au situat foarte sus. Puțini la număr nu erau la un nivel pianistic de concertist. Cred că ridicarea nivelului pianistic nu reprezintă un fenomen localizat la instrumentul cu claviatură și nici la alte instrumente muzicale, ci rezidă în puterea continuă de depășire a măiestriei. „L'art c'est le mieux", spusese Mangeot. Dar nu numai la muzică, să aruncăm o privire asupra lumii sportive, asupra copiilor ce se dovedesc din ce în ce mai precoci.

Cu mici excepții, concurenții au căutat să evoce jocul înaripat și transparent al Clarei. Chiar în dezbaterile ce au avut loc, ne-am pus de multe ori întrebarea : cum ar fi cîntat Clara această piesă ? Nu era vorba de a copia o personalitate, ci de a se cultiva un anumit gen de interpretare, al cărei apogeu l-a întruchipat Clara Haskil.

Publicul ce a asistat la recitalele concurenților ce promovaseră în cea de a doua etapă ca și la manifestările ultimilor patru clasați în vederea atribuirii marelui și unicului premiu, a dat dovadă de un interes susținut. Îmi amintesc că dezbaterile din ultima seară, după ce cîntaseră și ultimii doi concurenți, au durat aproape două ore. Căutam o modalitate de înțelegere, în vederea stabilirii unui acord deplin în privința unui concurent, ceea ce nu s-a putut. S-a ajuns doar la o majoritate de un vot. cei șapte membri ai juriului împărțindu-se în două : patru în favoarea concurentului Richard Goode (american) și trei pentru Mitsouko Ushida (japoneză). În tot acest interval de timp publicul nu a părăsit sala, ca să afle cu cîteva ore mai degrabă deciziunea juriului. Sala era arhiplină, se instalaseră cel puțin 100 de locuri suplimentare și cred că marea majoritate a celor de față erau muzicieni de profesie.

Juriul și-a stabilit pozițiile după criterii asupra cărora căzuserăm toți de acord : muzicalitate, joc simplu și inteligent, promovarea calităților pe care le-a făcut să strălucească regretata mare pianistă. Dar, cum în artă orice judecată este prin definiție subiectivă, compozitorul Conrad Beck din Basel, muzicologul Romain Goldron, director al Conservatorului din Vevey, poet și remarcabil prozator, autor între altele și al unei admirabile monografii apărute la Paris, „Brahms le vagabond", Arthur Grumiaux, marele violonist belgian, partenerul de concerte al Clarei Haskil și Peter Feuchtwanger, profesor și compozitor remarcabil, au fost de părere că cel căruia trebuie să i se atribuie premiul este americanul Richard Goode, desigur, un admirabil pianist, cîștigător și al altor premii de prestigiu. Președintele juriului, Roger Aubert, Premier Prix al Conservatorului din Paris, Directorul muzical al Radioteleviziunii Suisse Romande, elev al lui Cortot și Emil Sauer, Nikita Magaloff, pianist de reputație internațională, Premier prix al Conservatorului din Paris, succesorul lui Lipatti la catedra de perfecționare a Conservatorului din Geneva și cu mine am găsit-o pe pianista japoneză superioară. S-a înfruntat „Opinia pianiștilor" cu aceea a „Muzicienilor". Publicul a rămas surprins de alegerea cu o majoritate atît de friabilă a juriului și fără să manifesteze ostil a arătat o anumită reținere atunci cînd președintele a anunțat rezultatul.

În orice caz, premiantul face cinste memoriei pe care o cinstește concursul.

Theodor BÁLAN

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii în Cehoslovacia și Ungaria

Timp de 12 zile, Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române a întreprins, în cadrul schimburilor culturale dintre Cehoslovacia — România, și respectiv — Ungaria — România, un turneu de concerte în aceste țări.

La Praga, Brno, Ostrava, Olomouc, Bratislava, Tatabanya, Budapesta, colectivul simfonic al Radioteleviziunii Române a prezentat 8 concerte cu două programe diferite.

Convinși de importanța, de responsabilitatea unei confruntări artistice cu muzicienii și publicul din aceste vechi centre de cultură muzicală, membrii colectivului artistic și dirijorii săi permanenți — Iosif Conta și Emanuel Elenescu au reușit să transforme fiecare din cele 8 apariții publice în manifestări de ținută artistică, capabile să satisfacă înalte exigențe artistice, manifestări ce pot fi socotite pe deplin definitorii pentru însușirile formațiilor muzicale românești în momentul de față. Ne-au rămas în amintire momente din aceste itinerarii concertistice.

21 octombrie : Praga, Sala Dvorak, sala Filarmonicii cehe. Un public imens — în rîndul căruia am întîlnit reprezentanții ministerului Culturii (printre care l-aș remarca pe dr. Iosef Svagera, adjunct al Ministrului Culturii al R. S. Cehoslovacă), muzicieni de prestigiu din capitala Cehoslovaciei, numeroși membri ai corpului diplomatic, profesori ai Conservatorului, critici de artă, organizatori ai vieții muzicale pragheze — a urmărit concertul artiștilor români, confruntarea unei orchestre românești cu tradițiile unui oraș în care au cîntat, au compus

și și-au desfășurat uneori ani în șir activitatea, Mozart, Beethoven, Weber, Berlioz, Wagner, Smetana, Dvorak.

Urmăream pentru prima oară orchestra bucureșteană *într-un turneu peste hotare*...

Teribile sînt flăcările care se pot aprinde în compartimentele orchestrei în clipele unei confruntări artistice decisive.

La temperatura unei unice dăruiri, fiecare măsură, fiecare portativ, au sunat plin, fiecare idee muzicală avea încărcătura emoțională, voltajul capabil să dea fiori sălii.

În *Simfonia IX-a* de Șostakovici, în cea de a doua suită, *Daphnis și Chloe* de Ravel, în *Rapsodia I-a* de Enescu, au fost momente care-ți luau literalmente răsuflarea.

Și indiscutabil că merite deosebite în ridicarea ansamblului la un asemenea nivel interpretativ a avut dirijorul Iosif Conta, capabil printr-o gestică de mare spectaculozitate să extragă din aparatul orchestral filoane de artă, zăcăminte de expresivitate.

Momentul de cea mai intensă strălucire a concertului de duminică seara a fost *Simfonia* de Șostakovici — adevărată carte de vizită, la ora actuală, a virtuozității, a valorilor colectivului orchestral.

O mențiune specială pentru puritatea, pentru farmecul intervențiilor solistice. Concert-maestrul Radu Zvorișteanu, clarinetistul Ștefan Korody, fagotistul Mihai Nenoiu, flautiștii I. Cațianis și N. Mihăilă, trompetistul C. Drăgunoiu, Marin Soare, solistul partidei de trombon, au fost „eroii" serii. „După mulți ani de zile am avut plăcerea să reascult la Praga, sub conducerea dirijorului Iosif Conta, Orchestra Radioteleviziunii Române — declara compozitorul Jan Tausinger. M-au impresionat, în primul rînd, calitățile sonore ale orchestrei, care a desfășurat în fața noastră, o bogăție de culori — de la cele mai subtile pînă la expresia profundă a forței... În al doilea rînd, ca pedagog, mi-a produs o extraordinară bucurie faptul că marea parte a orchestrei este alcătuită din tineri, ceea ce garantează minunate perspective de dezvoltare în viitor. Nu este lipsit de importanță faptul că publicul praghez a avut ocazia să asculte, fermecat, înalta artă interpretativă a lui Ion Voicu — amintind marea tradiție enesciană."

22 octombrie — Brno — Sala Janacek. Am revenit în străvechiul oraș morav după cîțiva ani și am fost din nou impresionat de nivelul vieții muzicale. Cîteva titluri pe care le-am întîlnit pe avizierele artistice ale orașului Brno mi se par pe deplin elocvente din acest punct de vedere. Filarmonica locală a inaugurat un nou ciclu de largă rezonanță educativă, dedicat școlilor muzicale franceze, italiene, engleze, poloneze. Pe de altă parte, agenda de spectacole a Operei demonstrează o largă disponibilitate pentru literatura contemporană, în special națională, de gen.

Iubitorii de artă din Brno au primit în ultimul timp, o excepțională sală de spectacole muzicale și concerte simfonice — sala Janacek — care a găzduit de altfel și manifestarea ansamblului nostru.

Am avut plăcerea să particip la discuția între conducătorul ansamblului Radioteleviziunii Române, muzicologul Vasile Donose, redactor șef al Redacției Emisiunilor Muzicale a Radioteleviziunii și Frantisek Ostry, directorul Filarmonicii din Brno. A fost un schimb rodnic de opinii care mi-a demonstrat pe de o parte, atenția deosebită pe care muzicienii din Brno o acordă dezvoltării artei în țara care l-a dat lumii pe Enescu, și pe de altă parte, strădaniile muzicienilor din Bruno de a transforma orașul lor într-un centru muzical de importanță națională.

După Praga, Brno a reprezentat un nou teren de confruntare, un moment de maximă solicitare a resurselor instrumentiștilor noștri. Orchestra l-a avut de astă dată la pupitru pe E. Elenescu și alegerea a fost îndreptățită. Melomanii din Brno ni s-au părut înclinați spre o viziune interpretativă de factură romantică... Sobrietatea gesticii lui E. Elenescu, nevoia sa de a puncta detaliile (chiar dacă mi se pare că pierde uneori liniile mari ale construcțiilor) a cîștigat adeziunea publicului. Și suita a II-a *Daphnis și Chloe* de Ravel a fost aici piesa asupra căreia orchestra, dirijorul, publicul s-au aplecat cu interes. E. Elenescu a știut să evidențieze întreaga coloristică a partiturii, să sublinieze modul în care compozitorul operează cu raționamente de ordin tradițional.

E. Elenescu a știut să releve faptul că dincolo de orice rafinamente impresioniste Ravel își dezvăluie opera într-un cadru clasic, dar cum s-a mai spus, cu un spirit poetic de altă natură. *24 octombrie.* Orchestra și dirijorul Emanuel Elenescu susțin de astă dată concertul într-unul din marile centre industriale ale Cehoslovaciei — Ostrava, la sala Palatului Culturii, complex artistic unic prin dimensiunile sale în întreaga Cehoslovacie.

Formația s-a impus de astă dată printr-o înaripată versiune a *Fantasticii* lui Berlioz. Emoțiile, responsabilitatea turneului și în special cele 4 ore de repetiție care au precedat concertul au „așezat" versiunea de la Ostrava în coordonatele unei desăvîrșite realizări artistice. E. Elenescu care știe de multe ori să simtă orchestra ca pe un simplu instrument, a exploatat la maximum resursele ansamblului. În prima mișcare au fost seducătoare momente de neliniște, mișcarea intitulată *marșul spre supliciu* a avut tensionări literalmente emoționante, iar în scena *Balului* am găsit captivante lumini și străluciri. La Ostrava, *Fantastica* a ieșit din perimetrul unei lecturi, a devenit o versiune cu un înalt coeficient de creativitate, o versiune reprezentativă pentru personalitatea ansamblului.

25 octombrie — Olomouc. Din programul acestui concert aș semnala prezența lui Ion Voicu. În *Simfonia spaniolă* de Lalo reputatul violonist bucureștean a depășit și „cotele" atinse la Praga și Brno.

Profund inspirat, Ion Voicu a scos la iveală toate comorile cîntului său, rezervoare în care s-au adunat înclinațiile tehnice naturale, frumusețea desăvîrșită a sunetului, instinctul stilului, minunata sa sensibilitate.

În colaborare cu orchestra au dispărut orice neglijențe. O unitate deplină (care poate fi dobîndită doar pe baza unei îndelungi colaborări) a fost stabilită între solist și orchestră.

27 octombrie — Bratislava. Responsabilitatea pe care o dă fiecărui instrumentist sentimentul că este un ambasador al artei românești peste hotare gene-

rează dăruire, niveluri artistice de unică vibrație, creează o atmosferă cu totul deosebită, cu implicații în relația interpreți-public. Și indiscutabil concertul de la Bratislava, a fost un exemplu de desăvîrșire artistică, demonstrînd din partea întregului ansamblu, o mare dorință de a se întrece pe sine.

Trezind întreg interesul instrumentiștilor și prin aceasta deosebitele lor resurse, Iosif Conta a știut să scoată nu numai efecte de mare strălucire ci și interpretări în perfecte coordonate stilistice.

Momente captivante în derularea *Fantasticii* lui Berlioz, piesă de rezistență a concertului — cîntecul celor doi păstori din *Scena cîmpenească*, fascinanta erupție de energii din *Final*, frumusețea valsului care a avut de astă dată șerpuiri largi, plutind liniștit în întreaga orchestră.

29 octombrie — Tatabanya. Sute de muncitori și metalurgiști din marele centru industrial al Ungariei vin să-i asculte pe artiștii români. Momentul relevant al serii : *Simfonia a IX-a* de Șostakovici — vast teren de desfășurare a virtuozității formației, a pregătirii unor soliști.

Iosif Conta dezvăluie de fiecare dată, pe măsură ce orchestra îi înțelege tot mai bine intențiile, profunzimea acestei muzici, sublim amestec de spirit, liniște, lumini iradiante. Cu o gestică spectaculoasă, captivantă deopotrivă pentru instrumentiști și pentru public, Iosif Conta ilumineză continuu izvoarele partiturii.

Exactitate, tempi perfect aleși, (remarcabilă mi se pare încetinirea *Andantelui)*, frazări firești, ritmuri frenetice au dat versiunii *Simfoniei a IX-a* de Șostakovici, la Bratislava, repere definitorii pentru ansamblu și această versiune merită indiscutabil o rapidă gravare pe disc.

30 și 31 octombrie. În străvechea sală „Franz Liszt" a Academiei de Muzică din Budapesta orchestra bucureșteană întîlnește în două concerte cu programe diferite exigentul public muzical din Capitala Ungariei.

În programele celor două manifestări : *Simfonia a IX-a* de Șostakovici, *Suita a II-a „Daphnis și Chloe"* de Ravel, *Simfonia „Fantastica"* de Berlioz, *Rapsodia I-a* de George Enescu, *Texturi* de M. Moldovan, *Simfonia spaniolă* de Lalo, *Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră* de Mozart. „Tot ansamblul — scria cronicarul ziarului Magyar Nemzet într-o amplă și entuziastă dare de seamă asupra concertelor susținute de artiștii români la Budapesta — este exemplar de însuflețit, plin de bune intenții și știe să găsească permanent de-a lungul desfășurării partiturilor — rezolvări minunate." O impresie deosebită a produs la Budapesta piesa *Texturi*, publicul budapestan a înțeles captivanta sobrietate a acestei partituri... Așa cum spuneam la posturile noastre de radio, transmițînd în direct primul concert al orchestrei noastre la Budapesta, aplauzele publicului au autentificat unul din primele mari succese internaționale ale lui M. Moldovan, succes pe care-l datorează înainte de toate artei, responsabilității cu care Iosif Conta s-a apropiat de partitură.

...Episod inedit în cadrul celei de a doua manifestări de la Budapesta. Înainte de concert cu o oră violonistul Ion Voicu — care s-a dovedit un strălucit solist a 7 dintre manifestările acestui turneu — se îmbolnăvește subit. Chemat de urgență, un medic confirmă necesitatea înlocuirii solistului. Se caută o soluție... și soluția a fost de îndată găsită în orchestră, în ansamblul simfonic al Radioteleviziunii care în ultimii ani a integrat în rîndurile sale cîțiva soliști de talie internațională. Printre aceștia, contrabasistul W. Güttler întors recent de la Geneva unde dobîndise laurii unui mare concurs de interpretare.

W. Güttler avea „în degete" *Concertul pentru contrabas în Re major* de Vivaldi ; Ștefan Korody și-a însușit temeinic în ultimii ani o emoționantă partitură mozartiană : *Concertul în La major K.V. 622.*

Secretarul orchestrei caută urgent pe bibliotecarul Academiei de muzică din Budapesta... Spre bucuria tuturor, se găsesc știmele... Într-o cameră de studiu alăturată sălii de concerte, se face o lectură rapidă. La ora 7,20 se anunță intrarea pe scenă... stabilirea circuitelor cu postul de Radio, București.

Iosif Conta pășește cu siguranță pe podiumul de concert. Ca de atîtea ori, înaltul profesionalism al formației, responsabilitatea instrumentiștilor, talentul soliștilor învinge. În pauză, cîțiva muzicieni îmi vorbesc, printre altele, despre perfecțiunea acompaniamentului. „Este un fenomen rar acest tînăr instrumentist — scrie cronicarul ziarului budapestan mai sus citat, referindu-se la contrabasistul Wolfgang Güttler — care scoate sunete ce pot fi invidiate și de un violonist și dovedește moment cu moment o muzicalitate debordantă".

Spațiul nu-mi permite să „decupez" și alte imagini din filmul prestigiosului turneu concertistic.

Încheind, aș vrea doar să transcriu o declarație pe care o făcea după concertul de la Praga dr. Vaclav Smetacek, renumitul șef de orchestră praghez.

„Orchestra ne-a încîntat pe toți. Nu pot decît să vă felicit ; omogenitatea compartimentelor, soliștii de mare clasă, stilul, muzicalitatea, gustul desăvîrșit — tot ce-și poate dori un iubitor de muzică am găsit în această seară.

Transmiteți membrilor orchestrei, dirijorului Iosif Conta, violonistului Ion Voicu, că muzicienii Bucureștiului au încîntat publicul Pragăi."

Ce aș mai putea să adaug despre valoarea concertelor prezentate de colectivul simfonic al Radioteleviziunii Române peste hotare după o asemenea entuziastă și, am certitudinea, neconvențională declarație ?

Iosif SAVA

Aspecte ale educației muzicale în R. S. Cehoslovacă

În R. S. Cehoslovacă, pedagogia muzicală are o tradiție bogată în însemnate succese. Savantul englez Charles Burney (sec. XVIII) spunea că „Boemia este conservatorul Europei", iar Smetana, referindu-se la muzicalitatea poporului ceh declara că : „muzica este viața cehilor." În articolul său : *Creația muzicală pentru copii și tineret, în lumina dezvoltării stilului muzical*, Ladislav Bourlas arată că fiecare om se naște cu însușiri muzicale ce vor putea fi dezvoltate numai pe baza unei serioase educații.

Este vorba aici nu numai de faptul că omul se poate realiza în diferitele domenii ale muzicii pe baza constantelor sale bioantropologice, îmbogățite prin experiența mediului înconjurător, ci și că el se poate dezvolta optim, astfel încît să reacționeze estetic la limbajul muzical curent, în același timp adaptîndu-se diferitelor sisteme muzicale noi.

Școala cehoslovacă acționează cu hotărîre pentru emanciparea culturală a întregului popor, adaptîndu-se tuturor năzuințelor de progres ale pedagogiei muzicale moderne.

Prin eficacitatea sa emoțională și estetică, educația muzicală face parte integrantă din educația generală a personalității copilului. Toți copiii, pînă la vîrsta de 15 ani, trebuie să primească o educație muzicală în raport de aptitudini, pe baza diferențierilor psihice, și, bineînțeles, prin asigurarea timpului material optim necesar în cadrul programei de învățămînt general.

Formarea personalității muzicale a copilului se realizează prin educarea vocii și cîntului, perfecționarea intonațiilor și ritmului, a cîntului propriu-zis ; prin pregătirea tehnică instrumentală și a cîntatului în ansamblu, formarea perfectă a auzului și respectarea tempoului ; prin exerciții începute la vîrstele cele mai timpurii ; prin susținerea unor programe muzicale în care elevii, cu ajutorul profesorilor, sau chiar independent, se manifestă sincretic (poezie, mișcare, ghicitori, jocuri muzicale vocale și instrumentale, etc.)

Astfel, acționînd independent, copiii vor învăța să-și folosească timpul liber prin jocuri muzicale, vor învăța să se apropie de arta muzicii. Toate aceste activități pot fi realizate cu ajutorul mijloacelor audio-vizuale moderne : (tabele magnetice cu portative și note muzicale, diapozitive, filme, instrumente de percuție ușor de stăpînit, discurile școlare pentru toate clasele, acompaniamente la pian a unor lieduri, organizarea de către radioteleviziune a unor programe școlare.

În raport cu evoluția psihologică a copiilor, școala cehoslovacă evoluează în mai multe etape.

La vîrsta preșcolară, copiii între 4—6 ani merg la grădiniță, unde muzica este legată strîns de joc și de jucării. Sistemul ritmic Dalcrose este aplicat cu succes în aceste instituții preșcolare. La vîrsta tinerei pubertăți, copiii între 6—9 ani frecventează școala elementară, unde își completează cunoștințele muzicale cu elemente intuitive. În această etapă, elevii beneficiază de o oră de educație muzicală pe săptămînă (clasele I-III). La vîrsta prepuberă (clasele IV-VI), elevii au cîte 2 ore de educație muzicală pe săptămînă, unde li se predau principiile muzicale de bază și activează practic, ca într-un atelier muzical, participînd într-un ansamblu coral sau instrumental, ceea ce contribuie la dezvoltarea îndemînării tehnice, vocale sau instrumentale. La vîrsta pubertății se pun pietrele fundamentale pentru dezvoltarea simțului de apreciere estetică a compozițiilor și pentru o orientare independentă a copilului în lumea muzicală. În cl. VII—IX (perioada puberilor), educația muzicală se realizează printr-o oră pe săptămînă, plus cursuri facultative de cor și ansamblu instrumental, cîte 2 ore. La vîrsta postpuberală (16—19 ani) — (gimnaziul de 4 ani) — educația muzicală se realizează astfel : în primii doi ani, obligatoriu, 2 ore pe săptămînă, alternativ cu educația estetică. În primul an de curs, tema educației muzicale o formează „Muzica și societatea" (unde, cînd și cum se alcătuiesc producțiile muzicale) ; în anul următor „Muzica în contextul cultural educativ", în continuare materia *muzică* devine obiect facultativ. Chiar în facultate, fiecare student are posibilitatea să activeze, fie într-un ansamblu coral, fie într-unul instrumental, în cadrul cluburilor organizate pe lîngă facultăți. Preocupările muzicale ale studenților sînt evidente : discuții, aprecieri și referate asupra literaturii muzicale universale, însușirea cunoștințelor în domeniul esteticii, psihologiei și sociologiei muzicale, confruntări de opinii pe teme muzicale, etc.

În afara acestei structuri a educației muzicale în școlile generale, în Cehoslovacia există școli de muzică pentru elevii talentați, de la grădiniță pînă la gimnaziu, alții își completează educația muzicală în școli de artă populară, cercuri, case de cultură și chiar cu profesori particulari.

Noua concepție a educației muzicale pune accent pe un nou conținut, noi forme, noi metode de lucru. Profesorul de educație muzicală este considerat ca trebuind să fie un muzician complet care în primul rînd, știe să insufle elevilor dragostea sa pentru muzică. Obiectul principal al noii concepții este renașterea generală a educației muzicale cehe, pe bazele noilor pedagogii muzicale teoretice, în acord cu recunoașterea înruditelor discipline științifice, avîndu-se în vedere actualele necesități ale societății și dezvoltarea muzicală a întregului popor. Ea ține seama de orientarea omului asupra diferitelor sisteme stilistice, muzica fiind considerată ca un fenomen de pluralitate, ajungîndu-se astfel la adevărata esență a esteticului artistic.

Elisabeta SUCIU

PROFIL

Un muzician pedagog — D. D. Stancu

Profilul de creator al lui D. D. Stancu se îmbină cu cel al interpretului și dascălului, reunind trei fețe ale unui același scop — pasiunea pentru a face iubită muzica. Cum ? După pilda celor de la care a învățat, maeștrii cîntărilor corale — Vidu, Musicescu, Cucu și, mai ales, Ioan D. Chirescu. Este acea simplă unire a cunoașterii savante a elementelor ce alcătuiesc o partitură — armonie, polifonie, — cu exemplu de neîntrecut al melodiei și versului popular. Nu copierea artei folclorice, prin care nu s-ar putea întrece originalul, ci fidelitatea pentru imaginea clară a poeziei, pentru farmecul melodiei. Este, în această orientare, cuprinsă o mare și glorioasă tradiție românească, tăinuită însă totdeauna de o modestie pe măsură. Adică, pentru a o pătrunde, o asemenea muzică cere să fie întîmpinată cu dragoste, să ostenești descifrînd-o, învățînd-o. E greu sau ușor? Răspunsul depinde de rezultatul final, de bucuria cîntului. D. D. Stancu caută mereu această mulțumire a omului, dedicîndu-i eforturile dascălului și compozitorului.

Adunînd, din experienţa sa de dirijor la Corul Radio, cele trebuincioase pentru o bună mînuire a vocilor, fără solicitarea unor eforturi de execuţie care să stînjenească un cînt firesc, D. D. Stancu a alcătuit o seamă de compoziţii în care propune o treptată meşteşugire a coristului. Stau mărturie ultimele caiete de piese corale publicate. Mai întîi culegerea *Dincolo de crizanteme* (canoane la 2, 3, 4 voci egale, urmată de *20 de coruri polifonice* (pentru formaţii mixte camerale). Ideea poetică este limpede (în primul caiet apare şi colaborarea cu poetul Gheorghe Tomozei), căutată de compozitor, în lumea multicoloră a copiilor, în frînturi ale frazelor populare sau în candoarea peisajului românesc, din care răsar cîteodată şi accente patriotice. Corespunzînd acestor imagini, motivele muzicale se păstrează tot în universul întîmplărilor simple. Dar aici, simplitatea este a meşterului care „toarce" firul în variate combinaţii ritmice şi armonice, ţesînd o maramă sonoră plină de arabescuri şi tonuri cromatice. Dacă am amintit ceea ce numesc meşteşug, iată şi cîteva procedee de tehnică polifonică pe care se bazează cele două serii de coruri : Caietul *Dincolo de crizanteme* — canoane de la 2 la 4 voci, cu imitaţie strictă, majoritatea la o măsură, cîteva la două măsuri, şi la perioade mai mari (piesa nr. 6 — 16 măsuri), cu melodia de bază la vocea I, reluată pe „trepte" de celelalte voci. Caietul *Douăzeci de coruri polifonice* — majoritatea canoane cu două motive imitate strict (de obicei S-T şi AB, cîteva excepţii A-B, S-T), cîteva canoane cu imitaţia la spaţiu ritmic foarte strîns (optime — în *Jocul nostru, Noapte),* o serie de canoane în care se enunţă pe rînd mai întîi cele două motive paralele, după care urmează treptat imitaţiile (motiv$_1$S, motiv$_2$A, imitaţia m$_1$T, imitaţia m$_2$B, spre pildă în *Sună cornul, Bunicul, Întrebări* etc.) şi alte canoane duble în care enunţarea celor două motive se face simultan, diferenţiindu-se prin profilul intervalic şi ritmic *(Fricosul, Cîntă satul, Au venit flăcăi).* Gradul treptat de dificultate, prin echilibrarea combinaţiilor cu intervalica şi ritmica motivelor face ca, dincolo de o aparentă strictete tehnică, aceste piese să-şi păstreze în întregime alura spontană, atît de necesară mai ales interpretării lor în şcoli de cultură generală, licee pedagogice sau cercuri de amatori. Un al treilea caiet, *Treizeci de coruri* (pentru formaţii de voci egale) poartă dedicaţia : „elevilor din liceele pedagogice de învăţători". Este de fapt întregirea celor două caiete anterioare cu un repertoriu mai variat ca tematică şi tratare corală, alternînd procedeele polifonice cu cele ale armonizării libere, subiectele din viaţa cotidiană cu altele de inspiraţie patriotică. D. D. Stancu, scriind şi versurile, prelucrînd unele melodii de largă circulaţie, oferă aici baza unui repertoriu practic, necesar mult aşteptatei activităţi corale la nivelul tineretului şcolar. Desprindem aceeaşi dorinţă şi din recenta sa *Antologie de cîntece pentru şcolari,* ce ar putea purta ca motto celebrele cuvinte ale lui D. G. Kiriac, *„soarta muzicii în şcoală se hotărăşte".* Este un volum în care se află adunaţi ani de muncă pedagogică, căutări şi descoperiri în repertoriul şcolar al mai multor decenii, la care se adaugă adaptări noi, în spiritul accesibilităţii necesare tineretului care posedă acum radio, magnetofon şi discuri. Dar, după cum mărturiseşte autorul, orice tînăr trebuie să ştie să asculte muzică, nu însă să uite să cînte el însuşi. *Antologia* semnată de el este un asemenea repertoriu, cu un cuprinzător sumar de la clasici la moderni, de la muzică populară la melodii semnate de autor. Adaptările melodiilor, aranjamentele versurilor, prezenţa gradării de dificultate reflectă experienţa pedagogului, de investigare a sensibilităţii copilului şi tînărului.

Incomplet acest portret, dacă nu am adăuga şi lucrări muzicale de mai largă respiraţie — Suita *Haiducească,* Suita *Pe plaiuri moldovene* — nenumărate coruri (pe versuri de Şt. O. Iosif, Eminescu etc.), cîntece patriotice şi prelucrări concertante de muzică populară. O parte sînt cuprinse în discul de autor, realizat de D. D. Stancu la Electrecord în colaborare cu corul Radioteleviziunii. Frumoasa curgere a melodiei, dinamica şi variaţia culorilor, o anumită tentă nostalgică, amintesc aici de muzica maeştrilor săi în arta corală. Nu este epigonism, ci curajul consecvenţei în înţelegerea bogăţiei şcolii noastre naţionale, oglindind acea vitală cinste ce condiţionează orice act creator. Profesor şi compozitor, D. D. Stancu păşeşte pe această cale, demonstrînd prin fiecare fapt al său că în şcoală, alături de matematică şi fizică, muzica îşi are locul în inima şi mintea celor ce se pregătesc să devină oameni. Îi datorăm mulţumiri ; dovadă rîndurile acestea.

GR. C.

NOTE

Casa de discuri „Déesse" din Paris a editat un ciclu de lucrări enesciene, în seria intitulată „Hommage à George Enesco". Această serie cuprinde, pînă în prezent, albumul cu două discuri consacrat colaborării Enescu-Lipatti și albumul cu patru discuri cuprinzînd tragedia lirică *Oedip*, în interpretarea soliștilor, corului și orchestrei Operei Române din București, sub conducerea lui Mihai Brediceanu. Recent a apărut un nou disc (DDLX 57), consacrat *Octuorului în Do major op. 7*. Realizat cu concursul Casei de discuri „Electrecord", acest ultim disc reactualizează cunoscuta interpretare realizată sub bagheta lui Constantin Silvestri de un ansamblu de soliști români.

Operă a unui tînăr de numai 19 ani, acest *Octuor* impresionează în egală măsură prin noutatea și perfecțiunea construcției și a mijloacelor tehnice, cît și prin bogăția de stări emoționale, prin vibrația puternică și, de pe atunci, atît de personală a compozitorului. Amprenta Enesciană poate fi recunoscută pînă în cele mai fine detalii. Încă din această lucrare Enescu se înfățișează ca una din cele mai complexe personalități din arta secolului nostru. Rămînînd atașat tradiției — prin formare, afinități temperamentale, admirație față de marile valori ale clasicismului și romantismului (care constituiau și baza repertoriului său de interpret) — George Enescu era totuși, și în primul rînd, un creator al epocii sale, un creator autentic și îndrăzneț. Fiecare măsură a *Octetului* devine elocventă în acest sens. Compozitorul devansează net epoca sa (lucrarea a fost terminată în anul 1900), astfel că el poate fi cu adevărat înțeles numai situîndu-l în rîndul marilor creatori care au adus contribuții majore la arta muzicală a timpului. Distanțîndu-se de la început de muzicienii epigoni, continuatorii direcți ai trecutului, care în fond rămîneau întîrziați față de epoca lor, prelungind trecutul, Enescu se înscrie cu hotărîre printre marile personalități ale generației sale, generația glorioasă a anilor optzeci.

Această amplă construcție camerală, dar cu sonorități adeseori orchestrale, în 4 părți, ce se succed fără întrerupere, formînd un mare arc, uimitor prin unitatea sa, este totodată o muzică de o mare bogăție sonoră, cu puternice contraste și vibrante efuziuni. Istorica interpretare a lui Constantin Silvestri servește în chip optim lucrarea, chiar dacă este vorba de o înregistrare ce nu mai poate concura, din punct de vedere tehnic, cu cele realizate sub auspiciile înaltei fidelități și a stereofoniei. O excelentă impresie lasă și prezentarea mapei de disc, sobră dar elegantă, de un bun gust desăvîrșit.

Tot Casa de discuri „Déesse" a editat un disc consacrat violonistului Gérard Poulet. Conceput ca o antologie a repertoriului violonistic cel mai caracteristic, discul întrunește numele a 12 compozitori din secolele XVIII-XX. Fără să urmărească un criteriu cronologic sau vre-o ordine anumită în succesiunea lor, aceste piese (în general de mici dimensiuni, multe din ele auzite frecvent ca piese de „bis") se disting fie prin caracterul lor de virtuozitate, fie prin cantabilitatea specific violonistică.

Gerard Poulet care în anul 1956, la vîrsta de 18 ani, cucerea marele premiu al concursului internațional „Paganini" de la Genova, apare în *Fantezia „Moise", pe coarda sol*, ca un desăvîrșit tehnician, a cărui virtuozitate nu cunoaște limite. Pe de altă parte interpretarea pieselor de Debussy și Ravel îl situează pe tînărul violonist pe linia nobilei tradiții violonistice franceze, ilustrată de un Thibaud sau un Francescatti. Cu multă înțelegere a stilului sînt cîntate și celebrele *Dansuri românești* de Bartók. Partenerul lui Gerard Poulet, pianistul Maurice Blanchot semnează și *Romanța pentru vioară*, care împreună cu *Toccata* lui Roger Boutry (compozitor născut în anul 1932 și distins cu marele premiu al Romei) reprezintă muzica franceză mai nouă.

Discul ne rezervă o surpriză : interiorul mapei cuprinde o fotografie realizată în anul 1948 la primul festival de la Besançon, în care regăsim alături de micul violonist pe atunci în vîrstă de 10 ani și de tatăl său, cunoscutul dirijor Gaston Poulet, pe marele George Enescu, așezat la pian. Cariera acestui violonist, începută atît de timpuriu sub rodnice auspicii, atinge astăzi un moment de împlinire artistică prin acest disc cu piese de succes și prin caldele cuvinte de apreciere ale lui Henryk Szeryng despre fostul său elev. Considerîndu-l pe Gerard Poulet ca un adevărat „fiu spiritual", Szeryng scria în februarie 1973 : „... este vorba de un adevărat Artist, ale cărui calități de muzician și de virtuoz îi conferă un loc excepțional în sfera rarefiată a celor cîțiva Aleși ai destinului, care știu să îmbine stăpînirea instrumentului cu realizarea intențiilor compozitorului în cadrul Stilului și Frumuseții !"

O nouă formație camerală românească — Trio-ul „Round Table" — format din Nicolae Brînduș (pian), Aurelian Octav Popa (clarinet) și Marius Suciu (violoncel) înscrie în agenda sa două remarcabile succese înregistrate în cadrul turneelor întreprinse în cursul anului 1973. În luna martie, interpreții români au susținut un turneu de concerte în Suedia. Criticul Olle Olsson consemnează în revista „HT" : „Trio Round Table se intitulează cei trei eminenți muzicieni români care întreprind zilele acestea un turneu în Suedia de vest pentru a ne prezenta o muzică extrem de modernă și, în consecință, cu totul necunoscută nouă ...

Clarinetistul Aurelian Octav Popa a prezentat și o compoziție românească cu o linie foarte frumoasă — *Coloana infinită* de Tiberiu Olah. Este o transcripție în muzică a unei sculpturi de o frumusețe a formei curată, abstractă ...

După pauză s-a dat drumul liber jocului, improvizației și încercării de a da mijloace de expresie noi instrumentului clasic. Muzica pentru clarinet de Corneliu Cezar și o bandă cu un poem despre zeul străvechi Taaroa nu au fost lipsite de momente interesante ...

Responsabilitatea pentru cea de a 7-a piesă din program îi revine în întregime lui Nicolae Brînduș. E vorba de un meci între trei instrumentiști și o

bandă de magnetofon cu material folcloric — cuprinzînd ritualuri de nuntă și înmormîntare. O dezlănțuire de clopote în care atît viața cît și moartea păreau să atingă momente de intensă bucurie...

În final, Trio-ul „Round Table" s-a reunit într-un turnir muzical, fiecare dintre cavaleri apărîndu-și tema. Lucrarea, în primă audiție, este o împletire de ritmuri aprinse, sunete acute și variații neașteptate.

Impresia generală cu care publicul a părăsit sala a fost aceea a unei seri plăcute".

Muzicologul Goran Bergendal, de la Sveriges Radio, semnează cronica celui de al doilea concert al tinerei formații românești, în ziarul „Lysekils-Posten".

„Introducerea a făcut-o Marius Suciu cu prima suită de Bach pentru violoncel solo. Este o lucrare deosebit de dificilă care a fost executată cu o tehnică impecabilă și cu un simț muzical foarte fin. A urmat *Trio-ul op. 11* de Beethoven, *pentru clarinet, violoncel și pian*. În continuare, trei piese scurte pentru clarinet de Stravinsky, în interpretarea lui Aurelian Octav Popa. Deși scurte, lucrările sînt extrem de grele și interpretarea lor a fost de o perfecțiune care cred că nu poate fi depășită. Popa are o ușurință deosebită, o voioșie în interpretare, cîntă cu convingerea că este foarte plăcut să faci muzică și asta este foarte important. Piesa următoare a fost o compoziție românească (Tiberiu Olah), o sonată pentru clarinet inspirată de sculptura lui Brâncuși, *Coloana infinită*. Compoziția este de o dificultate fără egal și este scrisă special pentru Popa, care a interpretat-o desăvîrșit. Este cu adevărat o piatră de încercare pentru posibilitățile clarinetului și este în același timp o lucrare agreabilă..

După pauză s-a interpretat *Suita a doua de dansuri* de Blomdahl, cu Nicolae Brînduș la percuție. În comparație cu interpretările suedeze, cea românească a fost mai ușoară, mai aeriană, lipsind poate ceva din austeritatea pe care eram obișnuiți să o găsim la această lucrare.

A urmat o lucrare de Corneliu Cezar, compozitor român. Muzica dedicată zeului tahitian Taaroa — un poem tradus în românește și imprimat pe bandă în lectura compozitorului, însoțit de diferite efecte sonore. În întunericul inițial din sală a început deodată să crească un sunet ca o lumină, acompaniind clarinetul imprimat pe bandă.. Părerea mea este că e o lucrare meditativă, de atmosferă, care nu aleargă după efecte.

Apoi, compoziția *Match* de Brînduș, pentru bandă de magnetofon și trio instrumental. Prima parte a benzii conține material folcloric — muzică de nuntă. A doua parte cuprinde ritualuri de înmormîntare. La aceasta se adaugă improvizația controlată a instrumentiștilor. În prima parte sînt fragmente întinse de o colosală vitalitate. În final, sunetele clopotelor creează o atmosferă de înmormîntare, de sfîrșit.

În încheiere, cei trei membri ai trio-ului „Round Table" s-au înfruntat într-o muzică ce recurge la resursele mai puțin obișnuite ale instrumentelor și care pretinde o virtuozitate muzicală de înaltă clasă. Și aici partea ultimă în special are o forță remarcabilă și lasă o impresie deosebit de puternică.

În întregul său, concertul a fost foarte izbutit. Publicul numeros și-a manifestat entuziasmul evident. S-au ivit uneori și momente umoristice neprevăzute, dar de ce să nu existe și ele ? Fiecare are libertatea absolută de a reacționa cum vrea în fața muzicii".

În cadrul „Centrului pentru Arte creative" din Atena, trioul „Round Table" a susținut un concert propriu și a participat la un concert de muzică modernă și la un spectacol de muzică de dans.

Concertul trioului a cuprins în program : *Suita nr. 1 pentru violoncel*, de Johann Sebastian Bach, *Trio în Si bemol major, op. 11* de Beethoven, *Sonata nr. 7 pentru pian* de Prokofiev, *Trei piese pentru clarinet* de Stravinski, *Monodie pentru clarinet solo* de F. Lehman și compoziția colectivă *„Round Table"* semnată de cei trei membri ai formației : Aurelian Octav Popa, Marius Suciu și Nicolae Brînduș.

Trioul românesc „Round Table", în cadrul serii de „Dansuri indiene și Dansuri moderne" (coregrafia: Vija Vetra), a interpretat lucrarea lui Nicolae Brînduș, *Soliloque*.

În sfîrșit trioul „Round Table" a participat la concertul de muzică modernă, condus de Theodor Antoniou, personalitate de prim rang a vieții muzicale grecești. Concertul a cuprins lucrări contemporane semnate de J. Ioannidis *(Versi for clarinet)*, Iancu Dumitrescu *(Metamorfoze pentru clarinet)*, R. Surak *(Le Tombeau*, pentru clarinet violoncel și pian), Nicolae Brînduș *(Cantus Firmus)*, Tiberiu Olah *(Sonate pentru clarinet)*, A. Logothetis *(Odyssees)*. Și-au mai dat concursul : N. Semitecolo (ghitară) și R. Surak (orgă).

Compozitorul Nicolae Brînduș a susținut în cadrul Seminarului aceluiași Centru al Artelor creative din Atena, comunicarea, intitulată „Despre o analiză simbolică a semiografiei muzicale".

Ileana RAȚIU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

„Oedipe" d'Enesco, Grand Prix du Disque

Après l'Exposition dédiée à Georges Enesco, vers la fin de l'année dernière, à l'Institut de France, voici qu'un autre événement remet le nom du grand compositeur roumain au centre de l'attention de la vie musicale parisienne. L'Académie française du Disque et des publications sonores audio-visuelles *(association placée sous le haut patronage du Président de la République) vient de choisir pour le* Grand Prix du Disque *l'Oedipe d'Enesco. Pour établir son choix parmi la grande diversité de disques publiés en 1973, le jury les avait tout d'abord classés par genres et caractères spécifiques. Dans le cadre de l'opéra (comprenant trois catégories : théâtre lyrique, chefs-d'oeuvre lyriques, tragédie lyrique),* l'Oedipe *d'Enesco — magistrale réalisation du théâtre lyrique roumain contemporain — partage cette gloire avec* la Bohème *de Puccini, sous la baguette de Karajan et avec* Turandot, *également de Puccini, dans la spectaculaire version de Zubin Mehta.*

C'est un succès d'autant plus grand, que cette version de l'opéra énescien représente une réalisation exclusivement roumaine, dont l'enregistrement par la maison de disques „Electrecord" de Bucarest a été cédé, aux termes d'un contrat, à la maison „Déesse" de Paris. Le choeur et l'orchestre de l'Opéra Roumain de Bucarest, sous la baguette de Mihail Brediceanu, accompagnent une distribution brillante que, d'ailleurs, le public parisien avait eu l'occasion d'applaudir il y a dix ans, lors d'une tournée de l'Opéra Roumain à Paris.

A présent gravée sur disque, cette mémorable interprétation a résonné sous la coupole même de l'Opéra de Paris — lieu de la première mondiale du chef-d'oeuvre d'Enesco : la puissante personnalité et la voix vibrante de David Ohanesian dans le rôle titulaire, sont demeurées dans le souvenir du public comme l'une des grandes présences de ces spectacles, aux côtés de Dan Iordăchescu, Ioan Hvorov, Elena Cernei, Maria Sindrilaru, Valentin Teodorian.

Mais, aussi magistrale qu'elle fût, ce sont des conditions techniques, d'enregistrement absolument remarquables, dues à la maison roumaine de disques „Electrecord", qui ont fait de cette version de l'Oedipe *une „première mondiale du disque" (fait signalé aussi par le jury de l'Académie). Ce succès a été salué avec enthousiasme par tous les fidèles de la musique d'Enesco, ainsi que par de nombreux musicologues et critiques, les uns et les autres soulignant les hautes qualités de l'interprétation que ce Grand Prix du Disque vient confirmer. „L'orchestre le choeur, les protagonistes, tout enfin y est animé par Mihai Brediceanu, un grand chef d'orchestre" — écrivait Antoine Goléa dans* Harmonie, *au moment de l'apparition du disque.*

L. C.

CHRONIQUES*)

La musique en notre temps
l'Oedipe d'Enesco

Ce nous est une joie de le reconnaître : un des voeux, que nous avions naguère formulés, se voit finalement exaucé. L'opéra magistral d'Enesco, *Oedipe*, s'inscrit au catalogue, Y demeurera-t-il ? Tout de l'accueil qui lui sera réservé. La courageuse maison française — si jeune encore — Déesse qui l'a importé, fait confiance au public. Il faut souhaiter que celui-ci mesure la chance qui lui est offerte et sache en profiter. Car, en cas d'échec, l'offre risque d'être de courte durée !

Voici près de trois ans en effet, nous demandions : „A quand, par exemple, l'enregistrement de *L'Oedipe* d'Enesco dont parlent tant d'ouvrages et qu'il est pratiquement impossible de connaître ?" (no. 87, p. 39). Publiée aujourd'hui en quatre disques, l'oeuvre est devenue accessible. Ce n'est plus seulement un nom, c'est une réalité tangible, audible, mise à la portée de tous.

Bien entendu, on aurait préféré voir enregistrer et diffuser la version originelle de l'ouvrage, en langue française, celle qui vit le jour le 13 mars 1936 à l'Opéra de Paris et suscita un vif enthousiasme. Mais un pays qui n'a pas encore su inscrire au catalogue un seul enregistrement français d'un des grands opéras de Rameau, est-il, sera-t-il jamais, capable de faire quelque effort en faveur d'Oedipe ? Il l'aurait dû, assurément, à plus d'un titre : ne serait-ce que comme témoignage de reconnaissance à l'égard du compositeur roumain qui passa la plus grande partie de sa vie chez nous et tint à écrire son oeuvre maîtresse dans notre langue afin de lui assurer par là une plus vaste audience internationale.

Mais puisqu'il faut se rendre à l'évidence des faits, la réalisation, chez nous, d'une telle version étant impossible, comment ne réserverait-on, du moins, un excellent accueil à cette interprétation roumaine qui nous fait mieux réaliser l'injustice dont a été victime le chef-d'oeuvre d'Enesco ?

Car *Oedipe* est une des créations majeures de notre siècle, le fait este certain. Fort bien accueilli à Paris lors de sa création, nous l'avons dit, il fut représenté une trentaine de fois à l'Opera. Puis ce fut la guerre. Et, en dépit de quelques efforts méritoires en vue de ramener l'attention sur son cas, l'oubli l'atteint, comme tant d'autres ouvrages qui, pour des raisons plus ou moins fondées, ont connu la même disgrâce. On voudrait que cet enregistrement soit de nature à réhabiliter ce monument. Il faut reconnaître qu'il porte le dur handicap de la langue, handicap que le livret ne réduit qu'en partie : un simple résumé est donné en notre langue qui, s'il permet, Dieu merci, de suivre l'action dans son mouvement essentiel, laisse perdre nombre de détails qui ont certainement leur raison d'être et gagnerai à être connus.

Mais à quoi bon rêver l'impossible ? Une fois de plus, il faut le redire : la sagesse consiste à savoir apprécier à son prix l'apport qui nous est fait. Et, d'ores et déjà, cette version d'*Oedipe* par les soins de solistes, des choeurs et de l'Orchestre de l'Opéra de Bucarest, dirigés par M. Brediceanu, nous paraît une des plus utiles, des plus importantes qui aient vu le jour au catalogue ces dernières années. Quatre disques donc la composent, accompagnés d'un livret copieux en diverses langues, dont le français, le tout groupé sous coffret (DDLX 53—56).

L'extraordinaire, dans *Oedipe*, est bien le style éminemment personnel de l'oeuvre. Enesco y use d'un langage qui est le sien propre et sait rester totalement indépendant au milieu des innombrables courants qui soulevaient les milieux musicaux de son temps. Nul retour à Bach, ici, nulle invasion sérielle, nul néo-debussysme. A la façon de Bartok, Enesco se fraye librement sa route. Il plonge ses racines dans la musique de son peuple, le fait est certain, mais il dépasse de loin tout folklore, fût-il imaginaire et, comme sans peine, parvient à une expression originale, puissante et fraîche qui ne sent nullement la recherche ou l'effort, mais frappe bien au contraire par son aisance, sa liberté, son naturel. A ce titre, Enesco se révéle comme l'un des grands parmi les grands et l'on s'étonne qu'il reste encore si peu connu, si peu reconnu plutôt, alors qu'il représente un tempérament créateur comme il serait difficile d'en trouver beaucoup d'équivalents en notre siècle.

En s'attaquant à un thème aussi gigantesque que celui d'*Oedipe*, le compositeur a fait montre de beaucoup d'audace. On conçoit qu'il lui ait fallu quelque 26 ans pour mener à bien sa tâche et l'on admettra qu'un opera de cette densité ne s'épuise pas en une seule audition. C'est pourquoi son enregistrement est capital : un tel drame révèle certainement sa beauté dès le premier contact, mais il ne cesse de subjuguer à mesure qu'on l'entend et le réentend. A l'opposé de certaines oeuvres qui séduissantes, captivent de prime abord et s'effritent bien vite lorsqu'on revient à elles, *Oedipe*, tout au contraire, ne cesse de révéler ses trésors à mesure qu'on l'approche davantage et l'étudie de plus près.

Enesco y sait renouveler la leçon du drame antique : le personnage central, Oedipe, — dont le rôle est écrasant — dialogue souvent avec le choeur. L'apport des modes grecs est évident. Mais aussi bien tiers et quarts de ton viennent encore enrichir le langage et surtout la langue reste toujours neuve et novatrice éminemment personnelle, et cela dès les premières mesures de l'ouverture, cette page incroyable qui est peut-être l'une des plus audacieuses, des plus surprenantes de tout l'ouvrage !

La progression est continue qui, de la naissance *d'Oedipe*, mène peu à peu, à travers le meurtre de Laios et le dialogue dramatique avec la sphynge, à l'écrasant 3-e acte: le héros y découvre le vérité et, horrifié par cette révélation brutale, se crève les yeux. C'est le sommet du drame. Enesco y a trouvé

*) Article reproduit de la publication *Zodiacque*, no. 98, Paris, octobre. 1973, pag. 12—13.

des accents inouis, bouleversants, proprement inoubliables. Un 4-e acte ou paraît la figure si attachante d'Antigone amène l'apaisement. Oedipe a connu un destin affreux mais il sait en rester le maître : il proclame son innocence foncière en dépit des crimes qu'il a semés malgré lui La sérénité marque la dernière scene qui évoque la mort du héros : jusqu'aux ultimes mesures, l'opéra reste neuf. Il ne cède à aucun poncif, aucun procédé, aucune facilité. Il s'exprime de façon originale, comme sans songer un instant à solliciter l'approbation de l'auditeur, et c'est pour cela peut-être qu'il atteint si intensément ce dernier. Visiblement Enesco a écrit Oedipe pour lui-même avant de le monter sur scène et c'est à l'intime de l'âme du compositeur que l'on a l'impression d'accéder par le truchement et comme sous le masque du héros grec qu'il a visiblement emprunté.

En bref, il s'agit d'un drame exceptionnel, à tous points de vue, admirablement écrit de surcroît (car les voix ne sont jamais couvertes par l'orchestre), d'une magnifique sonorité et d'un constant lyrisme. Certes, il serait excessivement intéressant de pouvoir comparer la version roumaine à la version française. On peut penser que, par le caractère même de la langue employée, l'ouvrage apparaîtrait en elles sous deux visages différents. Un certain expressionnisme anime l'adaptation roumaine, qui doit être moins sensible dans la version française originale. Mais connaîtrons-nous jamais cette dernière par le disque ?

Il convient de saluer pour finir, la très belle prestation de l'ensemble de Bucarest. D. Ohanesian dans le rôle d'Oedipe suscite l'admiration de façon particulière, tant sa tâche est surhumaine. Et M. Brediceanu domine avec aisance, semble-t-il, une partition exigente. La prise de son (qui date de quelques années) est bonne et rend justice à l'écriture, tant instrumentale que vocale : aérée, limpide et d'une couleur si neuve.

Inutile d'insister davantage : il ne faut pas laisser passer cette version. On n'a plus le droit de méconnaître cette grande oeuvre. Une occasion unique este enfin donnée de l'approcher à loisir. C'est une rare aubaine dont il faut savoir profiter.

Réflexions sur la musique nouvelle

par **PASCAL BENTOIU**

Ce que je viens d'exposer plus haut * a probablement été pensé — ou confusément ressenti — par beaucoup de monde, et en premier lieu par le peloton de tête des compositeurs de notre temps. Le flux de l'organisation maximale, de la recherche théorique intensive, a été suivi par un reflux placé sous le signe de la liberté (parfois anarchique), de l'improvisation et de l'exploitation des ressources du moment, du déclenchement des forces de l'intuition — bref, de la dissolution de l'oeuvre en tant que forme constituée. D'un excès d'attention accordée à l'objet et à ses structures, on est passé (parfois brutalement) à une attention non moins excessive, et focalisée — démagogiquement, dirais-je — sur le sujet en ce qu'il a de plus fugitif. On a constitué en sujet absolu non seulement l'auditeur, qui au fond est laissé se débrouiller comme il le pourra, mais aussi l'interprète et même le compositeur. L'oeuvre, si elle mérite encore ce nom, devra définir son visage à confluence de plusieurs effluves subjectifs : ceux qui viennent du compositeur, fournisseur de suggestions graphiques, mêlés à ceux qu'apporte l'interprète, qui répond à ces suggestions selon l'inspiration du moment ; de leur côté les interprètes (quand il s'agit d'une formation) s'envoient les uns aux autres, au cours même de la production du flux sonore différentes suggestions auxquelles peuvent venir s'associer les suggestions fournies par les auditeurs, car ceux-ci, recevant les impulsions acoustiques de la formation agissante, peuvent être à leur tour gagnés par la turbulence générale et s'insérer dans le déroulement sonore. L'événement (le happening) artistique est la somme de ces actions spontanées, irrépétable comme la vie même („on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve") et celui qui prend part à un fait de ce genre est du moins certain de se situer en plein courant vital. Et que soient à jamais enterrées les vieilles formules de musée, où l'objet constitué vous crevait les yeux et vous trouait les tympans avec sa permanence et son insupportable identité (fût-elle légèrement relative) à lui même !

La nouvelle formule est possible. Tout est possible. Et si non pas la majorité, mais au moins une fraction raisonnablement grande du public acceptait cette façon de voir, je m'inclinerais et garderais le silence ; ce que je dis n'aurait plus de sens. Mais je constate que l'écrasante majorité de mes semblables repoussent cette façon de voir et d'entendre,

*) Dans la première partie de cet article, publié dans la revue MUZICA no. 12/1973.

et j'essaie, à mon tour, de comprendre pourquoi.

Pourquoi craindre la mémoire ? N'est-elle pas une faculté humaine, au même titre que notre faculté de perpétuellement changer ? Redouter la mémoire, n'est-ce pas au fond redouter de voir notre propre image et risquer ainsi de constater — le cas échéant — notre manque de cohésion ou même notre inexistence ? Et s'enivrer du moment présent n'est-ce pas, au fond, une façon de cacher notre impuissance à concevoir la vie à un point de vue supérieur, à un point de vue humain, et nous créer des alibis pour excuser une existence de type végétal ? Ces questions dépassent peut-être le cadre d'un récit d'esthétique. Ou peut-être que non. De toute façon, elles sont nées au cours d'une réflexion sur certains phénomènes de la musique contemporaine, ce qui me donne le droit d'en faire une introduction à l'examen des rapports que le fait musical entretient de façon générale avec la mémoire. J'appellerais les choses par leur nom, et par conséquent j'affirmerai ma conviction que le fait musical ne prend naissance que par son insertion dans la mémoire. Je crois que le message musical (la communication entre êtres humains par ce moyen) n'est possible que si le fait sonore participe à un ordre grammatical admissible autant pour l'émetteur que le récepteur — ce qui suppose une fois de plus la participation, consciente ou non, de la mémoire. Je crois que la transmission d'un sens s'effectue à la seule condition que le récepteur ait la possibilité de recomposer dans sa mémoire les images musicales qui lui viennent de l'émetteur, par l'entremise du matériau.

Comme le langage, la musique s'inscrit dans le temps. Si nos rapports avec la matière du langage étaient de telle nature qu'au terme de la réception d'une phrase nous en aurions oublié le début, le sens de toute phrase nous serait interdit. La disposition de la matière lexicale (actualisée en structures phonématiques) n'est pas arbitraire, elle obéit à une grille de normes qui préexistent au message concret, sont acceptés par l'émetteur autant que par le récepteur. C'est à l'intérieur du champ de possibilités déterminé par le système de normes grammaticales (reconnues ou non comme telles par ceux qui communiquent) que se situe la formation particulière, porteuse d'un sens déterminé. Pourquoi supposer qu'il en soit autrement en musique? Une grammaire musicale (faite de relations normalisées dans un champ de structures mutuellement compatibles) ne se fabrique pas ; elle se constate, et se précise au moment où une certaine idée d'ordre vient se greffer sur un fonds de sensibilité. Le résultat de cette intersection est la constitution d'un langage, d'un système de signes (et n'oublions pas qu'en musique le signe est acoustique, et non graphique !) ayant cours dans les limites d'une collectivité plus ou moins nombreuse. A partir d'un certain degré de complexité (admise), une grammaire née dans ces conditions (donc dans la pratique de la construction de messages sensés) peut être amplifiée et diversifiée à l'infini par l'apport des individualités d'exception. Mais cela se passe toujours sur un terrain préexistant, constitué par un certain nombre de démarches normalisées qui ont fini par signifier, pour une bonne partie de ceux qui s'intéressent au phénomène musical, des états psychiques tant soit peu définis. Dans un tel système d'habitudes, le compositeur introduit des démarches originales qui convaincront spontanément le consommateur éclairé, pourvu qu'elles soient motivées par la nécessité de transmettre des significations originales.

Un problème se pose par rapport à ce qui a été dit plus haut : à quel moment nous trouvons-nous devant une signification originale ? En d'autres mots, quand une oeuvre musicale est-elle vraie ? (Nous pouvons l'appeler „authentique", ou „belle", ou „de grande valeur" ; je préfère ici le mot „vraie", et l'on verra plus loin pourquoi).

La vérité mathématique est une vérité logique pure (conséquence interne d'un raisonnement qui part de données axiomatiques) sans rapport direct avec la réalité extérieure, mais avec une quantité d'applications possibles. La vérité d'une proposition scientifique est en rapport avec certains phénomènes du monde extérieur (chimique, physique, biologique, économique, etc.). Il s'agit donc d'une vérité extérieure au sujet qui formule sa proposition : quant à celui-ci, il doit pourvoir sa formulation d'une armature logique rigoureuse, éventuellement poussée jusqu'à la concision mathématique, donc jusqu'à l'insertion dans la logique pure. La vérité artistique (c'est la vérité musicale qui nous intéresse ici) résulte à son tour de deux catégories de conséquences (nous pourrions aussi les appeler des correspondances) : a) conséquence dans la logique d'un langage spécifique, utilisant des sons au lieu de notions, et b) conséquence (correspondance) du concret de l'oeuvre avec des réalités du monde intérieur de l'artiste (affectives, volitives, idéelles). De même que, dans une proposition scientifique, la logique du langage se justifie par son adéquation à des réalités extérieures, dans une oeuvre artistique elle se justifie par son adéquation à une réalité intérieure, à une dynamique psychique réelle (celle de l'artiste, celle de la communauté humaine qu'il représente, ou les deux à la fois). C'est pour cela que l'oeuvre ne peut s'édifier en dehors de son être concret. C'est pour cela que chaque élément de ce concret est précieux dans sa matérialité et — en un sens inamovible dans le cadre de l'oeuvre, chaque déplacement d'éléments, même minime, pouvant modifier le sens ou le rendre opaque.

Le processus par lequel la réalité extérieure, dans le cas de la formulation scientifique, se trouve soumise à la logique d'un langage notionnel diffère essentiellement de celui par lequel la réalité intérieure de l'artiste est captée par la logique d'un langage a-notionnel. Le premier tend vers la généralisation, le second vers l'individualisation. Sans doute le langage musical peut-il être étudié aussi à un point de vue généralisateur. Rien ne nous empêche d'aboutir, au terme de cette étude, à des formulations mathématiques. Mais il s'agira en ce cas d'une étude scientifique et non de réception artistique. Les deux façons d'aborder une même réalité objective (l'oeuvre d'art) se trouvent à deux pôles opposés, situation que nous avons déjà soulignée à l'un des paragraphes précédents. Apprécier le goût et la saveur d'un fruit est une chose, étudier ses structures cellulaires en est une autre, bien qu'il existe entre ces deux séries de réalités un rapport pouvant être intégré — jusqu'à un certain point — à la causalité. (L'expression „jusqu'à un certain point" indique l'apport variable de l'élément subjectif dans l'appréciation de la réalité dénommée „goût" ou „saveur").

Les démarches arbitraires (sans rapport avec une dynamique psychique concrète) ont peu de chances de devenir porteuses de significations. Pour cela, il leur faut l'apport très généreux du hasard. Des systèmes de rapports créés ex nihilo, des langages synthétiques, comme nous les appelions tout à l'heure, auront encore moins de chances de devenir un terrain fertile pour le développement de messages doués de sens. Et cela d'autant plus sûrement qu'on en changera plus souvent ou qu'on les modifiera de façon plus radicale. Car l'objet musical est retenu par la mémoire et interprété en tant que message sensé au seul cas où il participe — nous le disions plus haut — à un ordre grammatical admis ou admissible pour l'émetteur autant que pour le récepteur. Et cet ordre ne sera „admissible" que s'il est exigé et motivé par la transmission d'un sens. C'est la un cercle vicieux auquel une partie des compositeurs contemporains n'arrivent pas à s'arracher parce qu'ils s'obstinent à élaborer en premier lieu l'armature abstraite (logique) ; mais celle-ci ne se laisse édifier avec quelque chance de succès qu'en suivant la voie du concret, de la pratique.

Tout cela étant donné il faut également souligner que l'objet sonore devra posséder certaines caractéristiques permettant son insertion dans la mémoire de l'homme moyen, celui pour lequel on fait de l'art et dont la dignité humaine ne souffre pas du fait qu'il est surclassé, au chapitre „mémoire" ou au chapitre „goût pour l'abstraction", par tel ou tel professionel sophistiqué. Par exemple, il sera impossible de dépasser une certaine somme d'information par unité de temps. Le message serait trop difficile à décoder, et au lieu de gagner en abstraction, on n'obtiendrait plus qu'une impression de chaos, de fait acoustique brut. De même, L'espace sonore ne pourra pas être traité comme un continuum non différencié ; il faudra consentir à respecter certaines coordonnées verticales (seuils ou degrés, par exemple les échelles modales) et horizontales (possibilités de rythmer le discours). Sans ces coordonnées il serait en effet impossible à la mémoire de situer l'objet, de retenir sa configuration particulière. On a élaboré ces derniers temps assez de pages de musique sans tenir compte de considérations de cet ordre. L'image musicale n'a préexisté que rarement, et de façon très vague, dans l'esprit du compositeur ; l'oeuvre est née parfois de normes arbitraires (techniques bien plus qu'artistiques) élaborées a priori et d'autres fois du choc fortuit de plusieurs actions improvisées. Ces oeuvres ne s'insèrent pas dans la mémoire des auditeurs, n'ont pas la minimum de qualités requises par un message doué de sens ; elles provoquent tout au plus des chocs d'intensité variable (parfois de véritables traumatismes !) auxquels l'organisation psychique des auditeurs réagit comme elle peut (amusement, indignation, indifférence, curiosité, ennui, etc.). Appartenant strictement au domaine du présent, ces conduits soi-disant musicaux ne transportent pas les informations d'un temps passé (celui du créateur) vers un temps futur (celui de l'auditeur) et contribuent donc bien peu à la principale fonction de la culture, qui est de jeter des ponts sur les distances, dans l'espace et le temps, pour aider l'homme à prendre conscience de sa propre trajectoire existentielle, de ses destins et de ses véritables dimensions. Un temps présent érigé en temps absolu (au lieu de n'être qu'un moment du passage entre le passé et l'avenir) peut être rempli avec n'importe quoi. Tout prétexte culturel devient inutile, et même, à partir d'un certain point, nettement plus ennuyeux, par exemple, qu'une partie de cartes.

Et qu'est-ce, pourtant, que „le nouveau" ? En dernière analyse, c'est un nouvel état d'esprit (produit par le contact avec l'oeuvre), adéquat sur le plan de la connaissance et doué de valeur sur le plan éthique. C'est ce qu'en un seul mot, et au niveau de l'objet, j'appellerais la substantialité de l'oeuvre. Ce point de vue exige qu'on se soit débarrassé de tout esthétisme stérile ; tant d'horreurs ont été créés au nom de la pureté esthétique parfaite, que celle-ci en est devenue suspecte à beaucoup. Pour ma part, il y a longtemps que j'ai cessé de croire à nos ébats possibles dans l'impondérabilité d'une „beauté" suspendue quelque part entre ciel et terre, sans rapport avec l'incessante aspiration humaine vers le bien et la clarté. Si le lecteur accepte ce point de vue, il comprendra qu'en tant que consommateur d'art, mon intérêt pour les caractéristiques constructives d'un fait artistique ne viennent qu'en second, après avoir constaté sa

substantialité, c'est-à-dire la valeur et la permanence de son effet. On a souvent répété, et à juste titre, que notre temps doit produire un art nouveau, à sa mesure ; qu'on ne prend plus la diligence à l'âge des turboréacteurs, et que par conséquent nous n'avons plus que faire des structures artistiques des siècles passés, etc., etc. Ici, on pourrait pourtant se demander deux choses : d'abord, la diligence et le turboréacteur ne remplissent-ils pas le même office — transport des voyageurs ? Ensuite : s'il est vrai qu'on ne fabrique et qu'on n'emploie plus de diligences, pourquoi la musique écrite en ce temps-là (et même avant !) fait-elle preuve aujourd'hui d'une vitalité que peuvent lui envier quatre-vingt-neuf pour cent des musiques de la dernière heure ?

On s'est peu hâté d'interpréter, ce me semble, la notion de contemporanéité en art. L'homme de notre temps n'est plus contemporain des processus de production du dix-huitième siècle, ni de ses rapports sociaux, ni de son horizon matériel et cognitif. Et pourtant il est plus contemporain de Mozart que de tous les compositeurs du vingtième siècle. Ce n'est pas par curiosité historique (celle-ci pourrait bien s'appliquer à toute autre réalité du dix-huitième siècle) ; c'est que Mozart a su trouver des formules musicales d'une perfection artistique, d'une adéquation humaine et d'une valeur éthique presque insurpassables. Ce serait trop simple de croire que nous écoutons sa musique parce que nous comprenons son langage ; en fait, nous l'écoutons parce que nous l'aimons, et nous l'aimons parce qu'elle est nôtre, qu'elle nous parle de l'âme humaine en ce qu'elle a de plus permanent, de plus organisé et de plus noble, et qu'elle nous aide dans notre effort incessant vers le bien et la lumière. Et Bach aussi. Et aussi Monteverdi, Bruckner ou Debussy. On ne peut pas concevoir le „nouveau" hors du plan de la substantialité, et il serait peut-être temps d'examiner en profondeur la façon dont chaque être humain se trouve affronté au problème du „nouveau" en art, lors de son premier contact avec les oeuvres d'autrefois !

Il est certain qu'à l'égard de ces problèmes essentiels, chaque époque a eu ses propres réponses et sa propre vision, des mêmes choses peut-être, mais sous d'autres angles visuels. Seulement, sur le plan de l'art, ces réponses doivent être formulées. A cause des erreurs signalées plus haut dans la pensée esthétique, je croix que la musique des vingt dernières années n'a pas su trouver à notre vision une expression convaincante. Pour cette raison, cette vision à son tour n'a pas encore pris corps, et demeure à l'état de nébuleuse. L'effort a été considérable, magnifique même dans son courage total ; il a favorisé la création d'un bon nombre d'éléments de vocabulaire musical, auxquels il ne sera pas facile de renoncer. Il a fait naître des découvertes techniques de valeur indiscutable et il a même capté des significations jamais dégagées auparavant. Je pense surtout à une étude assez poussée de la microvibration psychique, à la prospection de certaines zones obscures, mais réelles de l'âme humaine, à l'instauration d'une attitude disponible, affranchie des inhibitions du formalisme traditionnel et qui en principe peut se montrer extrêmement féconde. Il est vrai que beaucoup de ces données substantielles avaient été déjà acquises au cours de la période de libre atonalité des grands compositeurs de l'école viennoise. Et cette quasi-impuissance de la musique „nouvelle" à se détacher (presque soixante-dix ans plus tard !) de son terrain de départ suscite en effet les perplexités les plus troublantes. Pourquoi des oeuvres comme *„Pierrot lunaire"* ou les *„Bagatelles pour quatuor à cordes"* (Webern) sont-elles si bien à leur place dans un festival de musique contemporaine ? Ne serait-ce pas parce qu'elles transmettent des significations trés apparentées à celles de bon nombre de musiques du présent mais probablement dans des formulations plus décisives, plus résistantes ?

Les nouveaux éléments lexicaux, la conception presque microscopique des métamorphoses intérieures du son, l'investigation de tous les paramètres sonores, les synthèses et les analyses acoustiques effectuées par des moyens électroniques et même — en fin de compte — plusieurs tentatives remarquables d'élaborer des formes nouvelles (même dans les limites que nous avons signalés) demeurent des résultats préciaux de l'effort musical des deux dernières décennies. Mais l'évolution vers une nouvelle substantialité (car nous n'avons pas d'autre issue!) traverse en ce moment une zone de doute, d'effritement, d'efforts divergents, de négation, d'espoir fugitif et de dérision. Nous sommes comme engagés dans une vallée profonde où s'entrecroisent des milliers de sentiers qui ne mènent nulle part, une vallée désolée, souvent minéralisée et inerte, où le sol glisse, les sables sont mouvants, les mirages à tout moment possibles, où la végétation clairsemée prend des formes étranges et le terrain peu sûr ne favorise pas les constructions importantes. Cette vallée (peut-être un peu trop longue) est pourtant une réalité indéniable, une réalité qu'il nous faut assumer. La route vers l'avenir passe par là. Et nous ne pourrons pas négliger l'expérience acquise en la traversant, le jour où les artistes auront découvert la nouvelle consonance. Non point, certes, à la façon, ostentatoire des naïfs qui plaident pour regagner à tout prix le paradis perdu. On ne retrouve jamais un paradis, tout au plus peut-on en créer un autre. Et la consonance dont je parle est avant tout celle, réelle et profonde, de l'oeuvre et de l'âme humaine. Le vacarme lassant des innombrables marchands de bibelots structuraux qui font l'article derrière leurs étalages, de même que les franges d'absurdité ou de farce qui traversent inexplicablement le pauvre paysage évoqué plus haut ne peuvent durer à l'infini. Au-delà, dans les mystérieuses profondeurs du

futur, il existe sans doute d'autres champs, d'autres arbres et d'autres fleurs, des torrents d'eau claire et aussi le terrain ferme sur lequel nous édifierons de nouvelles cathédrales, peut-être même en utilisant un peu de ce gravier qui ensanglante nos pieds en ce moment.

Nous saurons découvrir, j'en suis certain, non pas des centaines de grammaires possibles, mais quelques vraies grammaires (et peut-être même, vu l'intensité actuelle de la communication d'informations, une seule) ; nous redécouvrirons les moyens de nous parler naturellement les uns aux autres, et reconnaîtrons une fois de plus à quel point nous nous ressemblons au fond et combien nous sommes liés à un même destin. Nous nous dépouillerons peut-être de l'immense orgueil qui nous fait vouloir aujourd'hui, à peine sortis des classes d'harmonie, réformer à tout prix le langage musical. Nous cesserons peut-être de nous jeter à la tête nos vérités pauvrement subjectives pour retrouver le terrain objectif d'un langage permettant la communication des vérités essentielles ; et non plus seulement la communication en soi pour soi, dans un présent sans horizon, mais l'édification des monuments qui portent témoignage par-delà les siècles.

Je crois que dans la poursuite de ces buts, la réflexion sur la musique sera (en une première phase) le moteur principal. Elle pourra reprendre et approfondir les problèmes de la réception artistique sur le plan musical. Elle se posera peut-être des questions de ce genre : combien et quels éléments du total d'un flux sonore sont effectivement perçus par les sens et retenus par la mémoire? De quelle façon l'image musicale se forme-t-elle et vit-elle en nous ? Quelles sont les modifications qu'elle produit dans notre être psychique ? Quel est le type de sustantialité qui nous satisfait au cours du processus de réception ? En d'autres termes, sur quelles longueurs d'ondes recevons-nous l'oeuvre musicale : est-ce de façon purement intellective, en tant qu'objet incarnant des structures abstraites ? Purement sensorielle — un peu comme le plaisir qu'éprouve l'hippopotame pendant son barbotage (aléatoire aussi) dans la vase? Ou encore d'une manière infiniment plus complexe, en tant que porteuse d'un Message incorporé à des structures acoustiques ? Et enfin — de quelle nature est ou devrait être ce message, de quoi témoigne-t-il ? Je ne suis pas sûr que ces questions aient été posées assez lucidement dans la recherche théorique et musicologique des dernières décennies. Avec ravissement, nous avons joué à faire et à défaire les structures, à faire et à défaire les innovations, grisés par le contact avec le pur hasard, nous berçant de l'illusion que de l'être humain pouvait se modifier complètement (jusqu'à devenir l'opposé de ce qu'il était) d'une saison musicale à l'autre. Nous avons pris plaisir à former un auditeur venu au concert non pas pour écouter la musique, mais pour se dire qu'il assiste à quelque chose de jamais vu, ou un auditeur sachant applaudir notre équipe et huer celle des autres. Et pour ce beau résultat, nous avons relégué au musée tout ce qui datait de plus d'une semaine (évidemment, avec les exceptions nécessaires à la cause), nous gardant bien de nous demander sérieusement en quoi Haydn, par exemple, était notre contemporain. Et ainsi, à force de négliger le sujet, nous avons fatalement échoué dans la compréhension adéquate de l'objet. Le consommateur de musique — et producteur aussi, pour autant que cela lui est donné — qui fixe en ce moment ses pensés sur cette page ne trouve nullement dans les circomstances qu'il vient de peindre un sujet de découragement, de doute ou de tristesse, pour le langage musical, le progrès matériel objectif des deux dernières décennies est considérable, l'exploration des significations nouvelles (bien que très incomplète) d'une valeur certaine, et la passion mise au service de ces recherches, l'indice peut-être le plus précieux de la vitalité du phénomène musical. Quand les forces spirituelles convergentes auront retrouvé leur prééminence sur les forces divergentes — phénomène qui ne peut guère plus tarder et qui sera probablement précédé par certaines clarifications théoriques et esthétiques — le paysage de la musique nouvelle enregistrera sans aucun doute un changement aussi spectaculaire que bénéfique pour l'homme contemporain. Et peut-être, à cette occasion, parviendrons-nous à mieux régler le torrent informationnel qui s'abat aujourd'hui sur nous avec tant de violence et qui laissé à lui-même pourrait bien finir par nous déraciner.

En français par ANNIE BENTOIU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINSUL

ION DUMITRESCU
Telegramă adresată maestrului Ioan D. Chirescu la împlinirea vîrstei de 85 ani

SINTEZE

ZENO VANCEA
Muzică vocală românească de cameră . . 1

O GENEROASĂ TEMĂ DE INSPIRAȚIE MUZICALĂ

DORU POPOVICI
Lupta Partidului pentru înflorirea României Socialiste 10

CREAȚII

LUMINIȚA VARTOLOMEI
„Cvartetul Consonanțelor" de Pascal Bentoiu 12

PREZENȚE ALE MUZICII NOASTRE

GRIGORE CONSTANTINESCU
Expoziția „George Enescu" la Paris 16

SMARANDA OTEANU
Zilele muzicii românești în R. D. Germană 17

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Constantin Răsvan.

DIN ȚARĂ

ROMEO ALEXANDRESCU
Muzica la Brașov 28

ION IONESCU
Reuniunea corală „Înfrățirea" 29

INTERVIURI

J. V. PANDELESCU
Julien Musafia 29

EDGAR ELIAN
Cristoph Eschenbach și noua școală pianistică 30

DE PESTE HOTARE

THEODOR BĂLAN
La Concursul Clara Haskil 32

★

IOSIF SAVA
Orchestra simfonică a Radioteleviziunii în Cehoslovacia și Ungaria 35

ELISABETA SUCIU
Aspecte ale educației muzicale în R. S. Cehoslovacă 37

PROFIL

GRIGORE CONSTANTINESCU
Un muzician pedagog — D. D. Stancu . . 38

ILEANA RATIU
Note 40

SOMMAIRE

ION DUMITRESCU
Télégramme adressé à Ioan D. Chirescu à l'occasion de ses 85 ans . . . . . (planche)

ZENO VANCEA
La création roumaine de musique vocale de chambre 1

UN MAGNIFIQUE THÈME D'INSPIRATION MUSICALE

DORU POPOVICI
La lutte du Parti pour l'épanouissement de la Roumanie Socialiste 10

OEUVRES

LUMINIȚA VARTOLOMEI
„Le Quatuor des Consonnances" de Pascal Bentoiu 12

PRÉSENCES DE LA MUSIQUE ROUMAINE

GRIGORE CONSTANTINESCU
Exposition „Georges Enesco" de Paris . . 16

SMARANDA OȚEANU
Les journées de la musique roumaine en République Démocratique Allemande . . 17

LA VIE MUSICALE

Signent : J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Constantin Răsvan

LA VIE MUSICALE DU PAYS

ROMEO ALEXANDRESCU
Musique à Brașov 28

ION IONESCU
La réunion chorale „Înfrățirea" 29

INTERVIEWS

J. V. PANDELESCU
Julien Musafia 29

EDGAR ELIAN
Cristoph Eschenbach et la nouvelle école de piano 30

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

THEODOR BALAN
A l'occasion du Concours „Clara Haskil" 32

IOSIF SAVA
L'Orchestre symphonique de la Radio-Télévision en Tchécoslovaquie et en Hongrie 35

ELISABETA SUCIU
Aspects de l'éducation musicale en Tchécoslovaquie 37

SILHOUETTE

Gr. C.
D. D. Stancu — un musicien pédagogue . 38

ILEANA RAȚIU
Notes 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

L. C.
„Oedipe" d'Enesco, Grand Prix du Disque 42

Chroniques — La musique en notre temps : l'„Oedipe" d'Enesco 43

PASCAL BENTOIU
Réflexions sur la musique nouvelle (II) . 44
(en français par Annie Bentoiu)

Muzica — Nr. 1 — 48 p. — București ianuarie 1974

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica“, din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica“ se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia“ — Serviciul Import-Export Press — București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

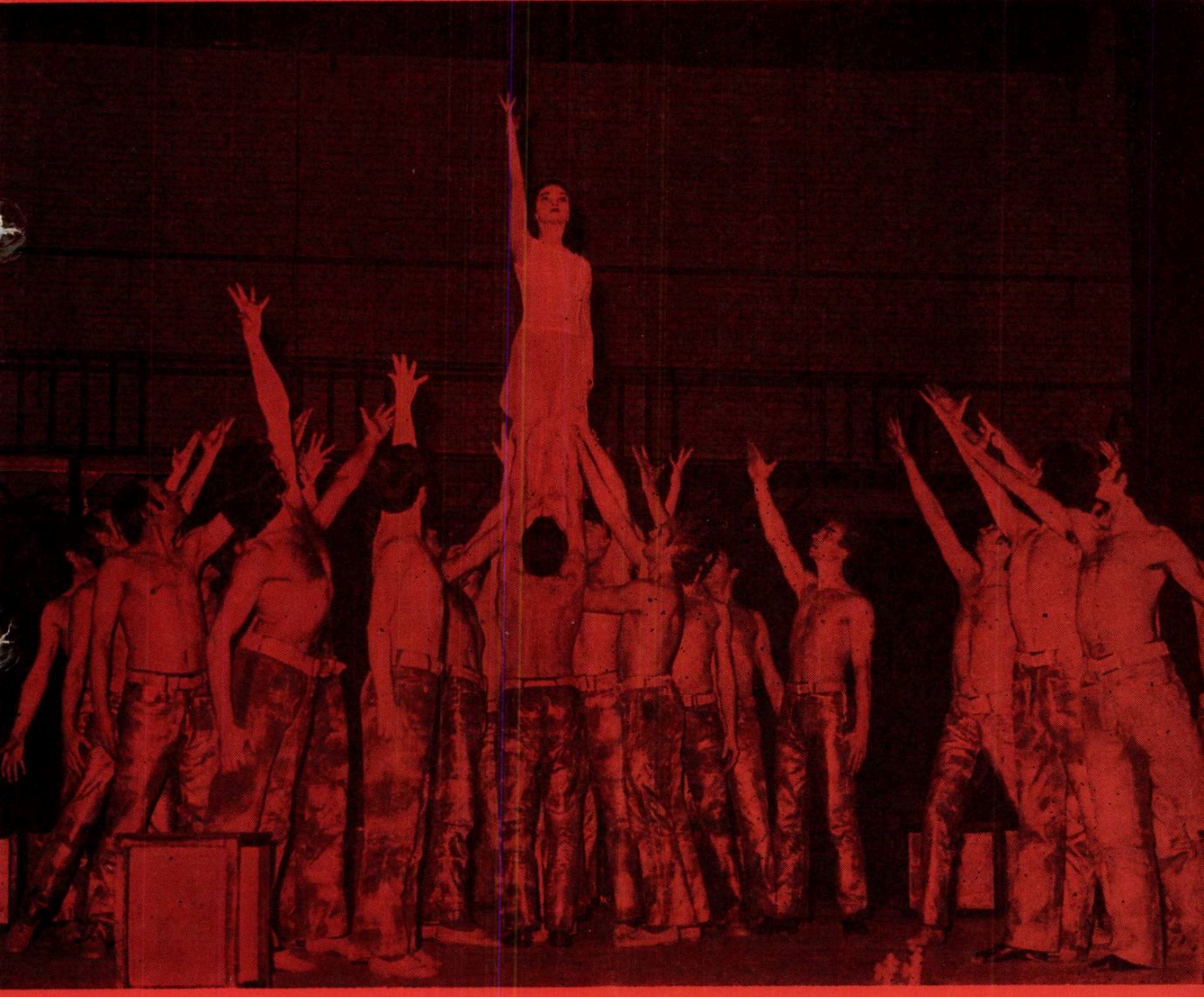
Pe copertă :

Moment din spectacolul cu opera „Doamna Chiajna“ de Nicolae Buicliu, pe scena Operei Române din București.

I. P. „Informația“ — c. 1006

64.421

Prețul lei 7



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

februarie 1974

2

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

DIN CUVÎNTAREA TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU LA CONFERINŢA PE ŢARĂ A CADRELOR DE CONDUCERE DIN UNITĂŢILE AGRICOLE DE STAT ŞI COOPERATISTE

„...Odată cu dezvoltarea industriei și agriculturii au cunoscut o puternică înflorire învățămîntul, știința, arta și cultura. S-a dezvoltat considerabil și s-a diversificat rețeaua învățămîntului atît la orașe, cît și la sate, s-a realizat -- pe baza orientărilor stabilite de partid — legarea mai strînsă a școlii de viață, de activitatea practică, de cerințele concrete ale dezvoltării societății. Școala reprezintă, după cum se știe, un factor esențial în ridicarea continuă a gradului de civilizație al societății noastre socialiste, în asigurarea progresului neîntrerupt al economiei și culturii. Știința, activitatea de cercetare științifică și-au sporit an de an contribuția la dezvoltarea și perfecționarea producției materiale, la promovarea progresului tehnic în viața economică și socială, la valorificarea superioară a resurselor naționale. Creația literar-artistică acționează ca un factor important în lărgirea orizontului de cultură al maselor, în dezvoltarea conștiinței noi, socialiste, în formarea omului nou și îmbogățirea vieții spirituale a întregului nostru popor. În cadrul programului general de dezvoltare economico-socială a țării, partidul acordă o atenție deosebită perfecționării și înfloririi în continuare a învățămîntului, științei și culturii, ca factori de bază ai progresului social al societății românești, ai edificării noii orînduiri pe baza tezaurului universal de valori spirituale, a folosirii celor mai noi cuceriri ale cunoașterii geniului uman, ale gîndirii înaintate contemporane.

Doresc ca și cu acest prilej să evidențiez activitatea rodnică și rolul important al intelectualității, care, în strînsă unitate cu clasa muncitoare și țărănimea, acționează pentru înfăptuirea politicii interne și externe a partidului, și să adresez cele mai calde felicitări tuturor slujitorilor științei și culturii din România.

...Este necesar ca literatura și arta, care au o nobilă tradiție în preocuparea pentru reliefarea vieții satului, să facă mai mult pentru a reda viața nouă, idealurile de progres, de bunăstare a țărănimii noastre. Aceasta presupune ca scriitorii, artiștii plastici, muzicienii, toți cei care lucrează în artă și literatură să se deplaseze mai mult de la oraș spre sat, să înțeleagă că pentru a scrie despre sat, despre viața țărănimii nu pot să o facă din citit sau dintr-o vizită de documentare de 2 — 3 zile. Pentru aceasta este nevoie de a trăi viața satului, de a munci alături de cei care făuresc bunurile materiale din agricultură. Atunci vom avea opere pe măsura faptelor măreț realizate de țărănimea noastră!

. . . O contribuție deosebită la educarea socialistă a țărănimii sînt chemate să aducă radioul, televiziunea, presa care au datoria să dezbată problemele stringente ale luptei pentru dezvoltarea și modernizarea agriculturii, să contribuie la răspîndirea exemplelor pozitive de muncă, de atitudine înaintată, să critice mentalitățile și moravurile retrograde, să sprijine formarea unei opinii înaintate, cu adevărat socialiste, în satele noastre.

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 2 (255) februarie 1974

Tradiție și inovație în muzica românească contemporană

de Doru POPOVICI

Din capul locului dorim să precizăm că nu avem intenția de a epuiza problema în acest laconic studiu. Ea este vastă și poate constitui tema unei cărți de mari dimensiuni. Totodată, dorim să clarificăm punctul nostru de vedere, în ceea ce privește corelația *tradiție-inovație*. Ele sînt două noțiuni care se întrepătrund. Fără o bază solidă a tradiției, inovația nu este posibilă. După cum o tradiție, în sensul academic, concepută ca ceva „fixist", excluzînd inovația, devine lipsită de vitalitate și deci sortită pieirii. Apoi am mai accentua faptul în virtutea căruia, o tradiție viabilă se naște în fața ochilor noștri în fiecare zi. Altfel moștenirea trecutului devine un simbol reacționar, care nu va putea niciodată să ne întindă punți viguroase în drumul nostru către viitor. Se cuvine a evidenția că nu ne referim decît la ceea ce este viu în tradiție, iar în ceea ce privește inovația, criteriul nostru exclude cu desăvîrșire speculațiile unui meșteșug cu scop în sine. Inovația, ca și adevărata tradiție, presupun măiestrie. În concluzie, ele sînt asociate întotdeauna unui bogat conținut de idei și sentimente, de un puternic umanism, de o granitică forță emoțională, unei autentice originalități, și, după părerea noastră unei profunde ancorări în spiritualitatea poporului nostru. Cu alte cuvinte, în consonanță cu ceea ce am învățat să denumim *patriotism* și *mersul „spre mai bine" al societății*.

George Enescu rămîne în această ambianță marele păstrător al unei tradiții, precum și inovatorul de necontestat. Pornind de la principiile funcționale ale muzicii din vestul european și asimilînd marea dimensiune a folclorului nostru, „Orfeul moldav" izbutește să-și găsească un stil propriu. Lirismul său — coordonată esențială a operei enesciene — este strîns legat de un clasicism structural românesc ; de un climat al apolinicului. Ca elemente înnoitoare de limbaj reliefăm modurile cromatice, extrema varietate ritmică, — desprinsă adesea din oniricul ritm de *parlando-rubato* — varietatea timbrală, — cu sferturi de ton și sunete nedeterminate precis, precum și împerechieri neobișnuite de timbre, — transparența polifonică — prin includerea eterofoniei — și evitarea unor scheme formale de tip academic. Toate aceste mijloace de expresie sînt în puternică corelație cu un pregnant specific național. Mai amintim și luminozitatea muzicii sale. Pînă și tragicul lui Enescu nu este ceea ce denumim desnădejde, căci marele nostru artist abordează în cele din urmă o resemnare senină în fața morții, — aproape optimistă, — o identificare cu lupta omului împotriva marilor obstacole ale vieții. O atît de clară limpezime, cum întîlnim în finalul unor lucrări ca *Oedip, Vox Maris* sau *Simfonia de cameră,* presupune un suflet creator generos, învăluit în miresme tonificante, încît razele sale pot să ne călăuzească și, dacă este cazul, să treacă peste înălțimile oricărui foc !

În cadrul generației enesciene, Dimitrie Cuclin se relevă ca un autor care, alături de George Enescu și Mihail Andricu, a pus bazele simfonismului autohton. Atît în simfonii, în opere, oratorii sau cantate, cît și în muzica de cameră, el obține o îmbinare armonioasă între principiile lui Bach, Beethoven, Franck, D'Indy și cele, aparent foarte îndepărtate, prin specificul lor mai oriental, ale cîntecului popular românesc. În muzica sa corală, anumite elemente polimodale și modale cromatice au constituit un ornament nou în contextul artei noastre sonore. Mihail Andricu — de o originalitate aparte, spirit clasic prin excelență recurge la folclorul nostru cel mai simplu, la melodii diatonice, pastorale, cu ritmuri simetrice, cărora le găsește un veșmînt modal și orchestral, la fel de simplu. Spre deosebire de Cuclin, care adesea a înclinat spre polifonie, Mihail Andricu preferă „conceptul de verticalitate" sau tehnica melodiei acompaniate. Același „concept de verticalitate" poate fi întîlnit și la Mihail Jora, creatorul liedului și baletului românesc din zilele noastre. Mihail Jora a trecut prin neoromantismul „de tip Max Reger", prin impresionismul și post-impresionismul francez, prin ritmica și politonalitatea stravinskiană, ajungînd la un stil foarte personal. *El rămîne marele armonist al generației sale,* evoluînd de la un modalism ușor cromatizat și tinzînd spre altul, violent cromatizat, aproape atonal.

Marțian Negrea poate fi socotit un admirabil exponent al impresionismului muzical românesc, un cîntăreț al frumuseților țării, al unor sentimente de duioșie umană, foarte rar întunecate de armonii mai aspre, mai sumbre. Sabin Drăgoi, cel care a prelucrat cu

o mare intuiție modală cîntecele și jocurile noastre populare, a izbutit să fie el însuși, mai ales în piesele miniaturale pentru pian, în emoționantele coruri „a cappella", în poeticul *Divertisment rustic* sau în dramatica operă *Năpasta*. Cele mai simple procedee, cu un evident aspect neoclasic, tălmăcesc de cele mai multe ori viața satului românesc de ieri și de azi.

Mai apropiați de o viziune polifonică cromatică, fără a exclude metamorfozarea cîntecului popular, sînt Ionel Perlea, Marcel Mihalovici și Ludovic Feldman. Primul, dirijor de renume mondial, a scris mai puțin ; cu toate acestea, *Cvartetul de coarde, Variațiunile simfonice* sau *Concertul de violină* sînt lucrări de o mare noblețe sonoră. Marcel Mihalovici, compozitor ce a excelat în toate genurile, a știut să valorifice impresionant folclorul în contextul unei viziuni neoclasice, nelipsindu-i o originală tentă neobarocă. Expresia sa este virilă, uneori dură, dar niciodată în disonanță cu ceea ce numim forță expresivă. Cu toate asperitățile „politonale" — și uneori *atonale* — artistul relevă și umbre calme, liniștitoare, extrăgîndu-și parcă sevele sonore din infinita putere a pămîntului. Muzica lui Ludovic Feldman este tipică pentru *expresionismul românesc,* reliefînd o puternică înclinație pentru tragic, pentru expresiile dureroase, dar și pentru nuanțele de grotesc. În ultimele creații, atonalismul și atematismul lucrărilor sale sînt tratate cu o indiscutabilă măiestrie.

În generația post-enesciană, se remarcă mai multe orientări. Pe de o parte mari exponenți ai concepției modale, în constelația *viziunii armonice,* foarte apropiați de spiritul folclorului din Oltenia, Muntenia și Moldova, cu elemente arhitecturale neoclasice, în care „sonata dialectică", liedul, scherzo-ul și rondoul ocupă un loc foarte important. Ne referim la Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu și Gheorghe Dumitrescu. La Paul Constantinescu se distinge un modalism diatonic, ce evoluează la finele vieții către cel cromatic. Spre deosebire de Mihail Jora, *întotdeauna funcțional !* A recurs la multe izvoare, începînd cu cele ale folclorului străvechi, și în egală măsură la elementele bizantine, ca apoi să asimileze și noul folclor precum și concepțiile artei componistice ale unor compozitori ca Stravinski sau Messiaen. (Citățm în această privință modalismul *Concertului pentru orchestră* sau al *Concertului pentru pian și orchestră).* Ion Dumitrescu a preferat, spre deosebire de Paul Constantinescu, să creeze în spirit popular, recurgînd la citat în mai mică măsură. A rămas constant în tendința sa de a evidenția modalismul diatonic. Totodată tinde spre o mai mare varietate ritmică și o mai viguroasă expresie orchestrală. Poate fi socotit printre cei mai dinamici compozitori români ! Cu toate acestea în *Cvartetul său de coarde* sau în *Simfonietta pentru orchestră* atrag atenția și unele inspirate momente lirice, parcă ar fi „muzici de fond" pentru tablouri cu cireșii împovărați de arome... Dacă Paul Constantinescu și Ion Dumitrescu evidențiază temperamente clasice, Gheorghe Dumitrescu contrastează prin romantismul său, de parcă ar fi un strigăt de bucurie pe un vulcan ! El rămîne creatorul oratoriului și al operei istorice, sub cerul contemporaneității, în care stilul vocal și orchestral, inspirate de un folclor plin de vitalitate, se îmbină armonios, original, tinzînd spre monumentalitate. Indiscutabil că oratoriul *Tudor Vladimirescu* sau opera *Decebal* rămîn *date importante* în creația genului.

Nu poate fi uitat în această constelație nici Theodor Rogalski care a scris foarte puțin, dar întotdeauna inspirat și cu o nedezmințită înclinație pentru rafinamentul coloristic.

Pe de altă parte se cuvine a aprecia și pe compozitorii care au apelat la *concepția modală polifonică,* adesea de tip neobaroc. Ne referim la Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Tudor Ciortea, Liviu Comes, Constantin Silvestri. În unele cazuri mai pot fi citați Alfred Mendelsohn, Eugen Cuteanu, Dinu Lipatti, Max Eisikovits, Liviu Rusu, Ovidiu Varga și alții.

Sigismud Toduță este autorul unor simfonii pline de fior dramatic, de un puternic spirit contemplativ, cu un clarobscur sonor, de-a dreptul impresionant. Puncte culminante în creația sa sînt și *corurile „a cappella",* cantata *Balada steagului* și oratoriul *Miorița.* Zeno Vancea a pornit de la un dens cromatism — a fost printre primii compozitori români atonali ! — a trecut apoi prin filtrul diatonismului și a revenit la „tulburările cromatice" — totul într-un climat dens polifonic, cu aspecte neobaroce pregnante. Se pare că cele mai izbutite momente ale creației sale sînt cele camerale, mai apropiate de tonul de destăinuire al unui suflet, care a vibrat întotdeauna în consonanță cu lumea contaminantă a dorului. Poate de aceea părțile lente ale măiestritelor sale cvartete își vor păstra întotdeauna aromele tari venite de la străbuni. Aceleași cuvinte calde și despre muzica de cameră — liedul ocupă sub acest raport un loc însemnat ! — a lui Tudor Ciortea. Chiar dacă în ultimii ani neobarocul său sonor a evoluat spre structuralism și atonalitate, starea predominantă rămîne lirismul ; un lirism nobil, cald, generos, cu „rădăcini de pasăre între zbor și pămînt !" La Liviu Comes se observă o evoluție similară, poate cu o înclinație mai puternică spre o vitalitate transilvană, cu „duioșii de dor" în inspiratele sale tonuri de baladă. Puținele piese camerale și simfonice ale lui Constantin Silvestri pot fi încadrate tot în această orientare, deoarece acest mare artist a reușit într-adevăr să fie convingător, prin prelucrarea temelor concepute în spiritul popular, prin prisma tehnicii neobaroce.

O coordonată a unui romantism cald, conceput într-un stil larg accesibil se poate distinge în lucrările vocale ale compozitoarei Mansi Barberis și în cele vocal-instrumentale ale lui Nicolae Buicliu.

O generație de tranziție generează alte opere foarte valoroase. Unii autori prelucrează folclorul sub impulsul unor culori armonico-orchestrale de mare efect, ca un „post-impresionism românesc" plin de plasticitate sonoră, aproape picturală. Ne referim mai cu seamă la poemele simfonice ale lui Alexandru Pașcanu, la baletele lui Mircea Chiriac, sau la viguroasele piese simfonice ale lui Mircea Basarab, Nicolae Boboc și Mircea Popa.

În generația formată în ultimele trei decenii, putem distinge două orientări distincte. În prima orientare am include pe compozitorii care, pornind de la conceptul de melodie, de temă, în sensul tradițional, creează lucrări, de cele mai multe ori cu un accentuat specific autohton. Ca elemente novatoare se impun moduri mai aparte, — adesea cromatice — poliritmii sau polimetrii, politonalități și polimodalisme, elemente serial-dodecafonice, noi elemente timbrale, etc. Theodor Grigoriu, liric prin excelență, ne apare caracteristic în această privință, prin *Omagiu lui Enescu, Concertul pentru oboi și orchestră de coarde, Vis cosmic;* în ultima sa lucrare pe care am audiat-o — *Elegia Pontică* — el tinde spre atematism, o ritmică nemăsurată, valorifică fascicole sonore, structuri, etc. Pascal Bentoiu, îmbinînd tradiția cu o inovație neostentativă, a dat la iveală opere admirabile, culminînd cu poetica *Sonată pentru violină și pian* și cutremurătorul său *Hamlet.* Wilhelm Berger a excelat în domeniul cvartetului și al simfoniei de amplă respirație ; ca și în cazul lui Theodor Grigoriu și Pascal Bentoiu, el pornește într-un fel de la perioada tîrzie enesciană, pe un fond coloristic și spiritual mai nordic, mai cețos, cu o accentuată subliniere a tragicului, o notă specială pentru modalismul său rafinat. Dumitru Capoianu este poate cel mai atrăgător colorist al generației sale ; el stăpînește orchestrația în mod exemplar, în lucrări cum sînt *Concertul pentru violină* sau *Variațiunile cinematografice.* Un neoromantism cuceritor se remarcă în operele lui Theodor Bratu, pline de prospețime și fior poetic, în timp ce Sergiu Sarchizov contrastează prin contemplația elegiacă. Pe o linie neobarocă, cu elemente serial dodecafonice, se situează Andreas Porfetye, Remus Georgescu sau Zoltan Aladar, înclinați spre meditații profunde. Dumitru Bughici excelează în lucrări deosebit de dramatice, construite și instrumentate expresiv. Mai sobru, uneori chiar mai abstract, ne apare Nicolae Beloiu — un subtil creator de paletă orchestrală, de nuanță neoclasică. Mai amintim sub acest raport al unui „neoclasicism creator", pe Petra Carmen Basacopol, pe Felicia Donceanu și Irina Odăgescu.

În cea de a doua orientare — a „atonaliștilor structuraliști", a celor care evită tematismul și construcția tradițională, a celor care creează o instrumentație foarte specială, renunțînd la dublajele și procedeele mai vechi, în sensul lui Korsakov sau Berlioz — se integrează Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Cornel Țăranu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Ștefan Zorzor, Mircea Istrate, Adrian Rațiu, Dan Constantinescu, Alexandru Hrisanide, Miriam Marbe și mulți alții. O strînsă legătură între muzică și matematică se relevă la Aurel Stroe, Ștefan Niculescu și Anatol Vieru. Aurel Stroe, simbol al expresiei hieratice, austere, cu o exprimare neomodală extrem de simplă, *nu* exclude folosirea unui anume concept melodic, foarte depărtat însă de tradiția occidentală clasico-romantică. De altfel Aurel Stroe rămîne un *antiromantic ! Arcade, Canto I, Canto II, Laude* și cele 2 opere ale sale sînt pagini de o mare profunzime. Am spune, o muzică de fond pentru sculptura lui Brâncuși, pentru sculptura orientală, sau a unei străvechi arte plastice, redusă la esență și străină de carnalitatea Renașterii. Ștefan Niculescu ne apare mai abstract, de o frumusețe numerică, întotdeauna cu o impecabilă logică arhitecturală și de o expresie nobilă. Totul la el este îndelung gîndit, încît spiritul improvizatoric — în sensul lui superficial — este exclus cu desăvîrșire ! Anatol Vieru — care a evoluat de la un neo-clasicism spre un original structuralism atematic— este viguros, cu un apreciabil simț al paletei orchestrale. Nu-i lipsesc însă elementele lirico-poetice, meditația luminoasă, dar și o gravitate a sentimentului, — toate acestea în armonie cu ceea ce numim *seriozitate și profunzime.* Tiberiu Olah oscilează între robustețea vulcanică și lirismul cel mai suav ; intuiția și luciditatea sa se îmbină într-o muzică neomodală, deosebit de echilibrată. Ciclul închinat lui Brâncuși reprezintă indiscutabil o realizare remarcabilă în contextul muzicii românești din zilele noastre, o ancorare directă în arta sud-estului european de ieri și de azi. Nu o dată, măiestria cu care utilizează percuția ne face să-l identificăm cu o forță magică. El manifestă o lipsă de prejudecăți în procesul complicat de a da formă „haosului sonor". Printre compozitorii care au cultivat stilul doinit, — cu o fermecătoare îmbinare de formule melodice melismatice, pe fond modal cromatic — alături de „duritatea de *toccată*", cu ritmuri dansante, — un fel de „beție a ritmului" — se numără Cornel Țăranu, Mihai Moldovan și Liviu Glodeanu, foarte caracteristici pentru tălmăcirea unei arte străvechi din Țara Moților. Deși au certe asemănări, ei evidențiază și substanțiale deosebiri. Cornel Țăranu este mai contemplativ, uneori de un lirism oniric, Mihai Moldovan se contopește cu o stare pastorală extatică, sugerîndune parcă o lume de mit sau de legendă, în timp ce Liviu Glodeanu ni se prezintă ca fiind cel mai viguros. Opera sa *Zamolxe* rămîne o „ex-

plozie de vitalitate !". Ştefan Zorzor excelează printr-o luxuriantă fantezie. Mircea Istrate, complex şi speculativ în domeniul corelaţiei dintre toate elementele limbajului, este de o expresie mai romantică. Adrian Raţiu cultivă austeritatea, nelipsindu-i un expresiv lirism reţinut, realizat prin subtile îmbinări de timbre, într-o formă dăltuită cu eleganţă. Dan Constantinescu, cel care a creat prima *lucrare aleatorică* în ţara noastră, — ne referim la un *Trio* pentru violină, clarinet şi pian — tinde din ce în ce mai mult spre un atematism liric, rafinat — am spune, de contingenţă „parnasiană" — cu o splendidă tratare a instrumentelor. Alexandru Hrisanide a evoluat în ultima vreme, ca şi Miriam Marbe, spre un atematism excesiv, cu o introducere — nu o dată, foarte aparte şi chiar atrăgătoare ! — a *nemuzicalului în muzică.*

O constelaţie mai neobişnuită o constituie aceea formată din autori ca Octavian Nemescu, Liviu Dandara, Eugen Wendel, Lucian Meţianu, Nicolae Brînduş — bazaţi pe corelaţia originală dintre muzică şi matematică ; adesea ei utilizează procedee aleatorice, procedee de tape-music, „grafisme", etc. Octavian Nemescu şi Lucian Meţianu, pe un fond liric, Liviu Dandara şi Nicolae Brînduş pe un fundal mai dramatic, — cu nuanţe orientale — iar Eugen Wendel ceva mai abstractizant. O notă specială pentru Corneliu Cezar, reprezentant convingător al „teatrului total" — un minunat compozitor de scenă !

Dintre cei mai de curînd afirmaţi, citäm la loc de cinste pe Vasile Herman, un nobil liric, de esenţă neo-enesciană, cu o evidentă atracţie spre contrapunctul primitiv, Dan Voiculescu, mai coloristic, mai spectaculos, George Draga, înclinat spre meditaţia profundă, spre stilul doinit, spre climatul oniric, cu o savantă utilizare a corelaţiei *număr-sunet,* Grigore Nica, un neoclasic care oscilează între lirismul elegiac, fremătător, şi un aparte grotesc — totul într-o formă impecabilă — Anton Zeman — cu afinităţi stilistice faţă de Cornel Ţăranu, Mihai Moldovan şi Liviu Glodeanu, fără a fi însă lipsit de o autentică originalitate, Vasile Spătărelu, „furat" de visarea neoromantică şi mulţi alţii.

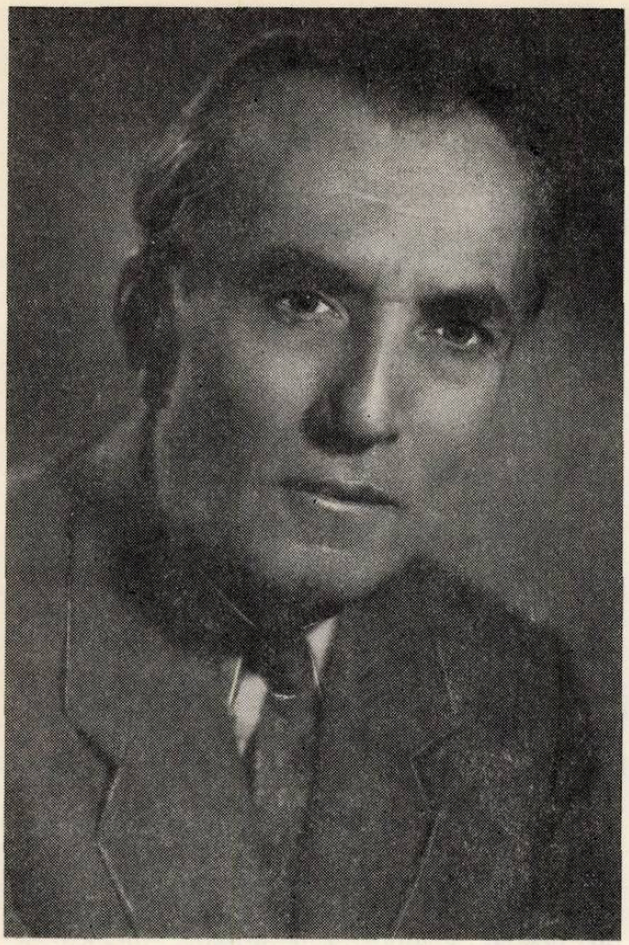
Cele mai noi apariţii, de un real talent, mi se par a fi Costin Cazaban şi Iancu Dumitrescu ; primul, de un lirism nostalgic, rafinat, cu adînci rădăcini în George Enescu şi Pierre Boulez, legat de muzica vocală, cu o construcţie solidă, cel de al doilea, foarte viguros, adesea dramatic, spectaculos, alegînd combinaţii aleatorice şi mai ales procedee de *tape-music,* în lucrări concise, din care nu lipseşte o bogată fantezie coloristică.

Paralel cu aceşti exponenţi ai muzicii instrumentale, un număr de compozitori s-au evidenţiat în *arta corală.* Începînd cu Ioan D. Chirescu — maestrul neîntrecut al genului — şi continuînd cu Achim Stoia, Vasile Popovici, D. D. Botez, Hilda Jerea, Matei Socor, Mauriciu Vescan, Radu Paladi, Constantin Palade, Vasile Timiş, Gheorghe Bazavan, Ion Crişan, Mircea Neagu, Emil Lerescu, George Derieţeanu, Vinicius Grefiens, Vasile Donose, Liviu Ionescu, Paul Rogojină, etc. *Ei au contribuit sensibil la progresul acestei minunate ramuri a artei noastre sonore, prin lucrări inspirate, în care spiritul contemporan se reliefează ardent !*

O însemnare specială pentru unii creatori care au izbutit să scrie, pe de o parte, o minunată muzică uşoară, pe de altă parte, opusuri corale şi vocal-simfonice înaripate, precum şi piese coregrafice pline de pitoresc, totodată, de o delicată poezie sonoră. Între aceştia, Laurenţiu Profeta se detaşează în mod deosebit !

Ce deducem din toate acestea ?

În primul rînd, o puternică ancorare în spiritualitatea românească şi o accentuată adîncire a temelor contemporaneităţii. În al doilea rînd, o mare varietate în unitate, ceea ce sincer vorbind, lipseşte multor şcoli componistice din alte ţări, unde se remarcă, din nefericire, o monocromie supărătoare ! În al treilea rînd, o luminozitate ce face ca pînă şi paginile mai întunecate să se limpezească delicat, neostentativ, încît aproape toţi compozitorii zilelor noastre ne apar stenici, artişti dăruiţi, de un adînc umanism, care cred în fecunditatea grîului şi se-nchină cu sufletele pline de limpezime la boabele de rouă...



MIHAIL ANDRICU

La 4 februarie s-a stins din viață Mihail Andricu, compozitor, profesor, membru corespondent al Academiei Române.

Născut la București, 1894, intrase în cel de al 80-lea an al vieții.

Mihail Andricu face parte din generația muzicienilor români Mihail Jora, Ion Nonna Otescu, Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu, Alexandru Zirra, Marțian Negrea, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, George Breazul, care, alături de Dimitrie Kiriac și George Enescu, continuîndu-le mai apoi strădaniile, au pus bazele școlii românești de compoziție și Societății Compozitorilor Români, în 1920.

A învățat muzica la Conservatorul din București, între 1903 și 1909, numărîndu-se printre elevii lui Castaldi.

Și-a început activitatea ca violonist și pianist de muzică de cameră, apoi a abordat compoziția, primind consacrarea prin două premii „George Enescu", pe care le-a obținut în 1923 și 1924.

Aderînd cu pasiune, de la primele sale începuturi, la principiile școlii românești de compoziție, Mihail Andricu a rămas constant în atitudinea sa, nepărăsind niciodată legătura strînsă cu muzica populară, neîndepărtîndu-se în nici o împrejurare de la inspirația directă din folclor, multiplicîndu-și consecvent și cu hărnicie opera, oferind publicului românesc iubitor de muzică, dintre cele două războaie și după aceea, pînă astăzi, lucrări muzicale în aproape toate genurile — de la cîntecul de masă și piesele mici instrumentale de cameră, pînă la formele simfonice, vocal-simfonice și balet.

Ținînd o potecă dreaptă, netedă — oricît de îngustă ar părea —, croită în hățișul muzicii contemporane, neabătîndu-se nici la dreapta, nici la stînga, nici urcînd, nici coborînd, evitînd zigzagurile, ocolișurile și aventurile, Mihail Andricu a dăruit în fiecare an muzicii românești lucrări scrise în stilul său simplu, jovial, antrenant, într-o trăsătură personală plină de vervă, candoare și naivitate voită, lucidă.

Fără a căuta să aprofundeze și să exploreze spectaculos bazele melodice, modale, ritmice, armonice și de structură ale muzicii noastre populare — deși avea atîtea exemple în jurul lui — fără să inventeze teorii și să dea explicații, Andricu a izbutit să-și făurească un stil propriu, pregnant prin simplitatea lui, pe care a reușit să și-l păstreze ferit de orice contaminare de-a lungul întregii cariere de compozitor fecund, abundent.

Partiturile sale poartă nuanțe pastelate și de acuarelă, într-o permanentă ambianță lirică, euforică, chiar cînd pe cerul lui apar din convenienţă trîmbele trecătoare de nori străvezii, incapabili să stîrnească furtuni.

Andricu ocolește cu prudență emfazele, dramatismele exaltate, angoasele, filosofiile, estetica, sofismele, complicațiile.

Chiar și tensiunea, și disonanța, și culorile de umbră și tușele mai apăsate în armonie și orchestrație, îmbracă voaluri de transparență și bonomie, de dulce și tandră naivitate, interesant de remarcat pentru că între trăsăturile de caracter și în comportarea cotidiană, tocmai aceste aspecte nu-l caracterizau.

Mihail Andricu a fost profesor la Conservator. Între 1926 și 1948 a predat muzica de cameră, ilustrîndu-și activitatea printr-o întreagă pleiadă de elevi, instrumentiști și muzicieni de valoare.

Din 1948 pînă în 1959 a predat compoziția. Mulți dintre compozitorii noștri care păsesc acum în anii maturității au fost elevii săi.

În acest moment de supremum vale îmi amintesc de prietenul Mihail Andricu. Alungînd umbrele trecătoare, aleg lumina ; vreau numai soarele care ne-a încălzit deopotrivă sufletele, atîția ani, și pașii frămîntați împreună în hora mare a muzicii românești.

Rămînem înfrățiți în crezul artei noastre, prezenți în contemporaneitatea efemeră pe care ne-a oferit-o existența comună pe aceste meleaguri, rămînem legați pentru totdeauna prin contingența profesională, prin amintirea celorlalți prieteni care au plecat mai devreme.

O spun pentru iubitorii muzicii românești, pentru bătrînii și tinerii mei colegi și prieteni, pentru mezinii care n-au învățat încă să cunoască toate lucrurile omenești și rosturile lor.

Să ținem minte că Mihail Andricu a fost și rămîne un compozitor român și că omagiul meu postum se adresează compozitorului care a scris românește, care în contextul unei existențe complicate și unor împrejurări capricioase a reușit să-și păstreze stilul și apartenența, adăugînd muzicii românești o contribuție de care avea nevoie.

Fie-i țărîna ușoară !

ION DUMITRESCU

*

Adunați în jurul aceluia care a fost un compozitor fecund, un profesor atent, un interpret subtil și un critic cu larg orizont — receptiv la orice fenomen muzical de autentică ținută artistică si intelectuală, ne vine greu să credem că Mihail Andricu nu mai viețuiește decît prin ceea ce ne-a lăsat : o bogată creație muzicală purtînd în stilul ei de neconfundat pecetea unei personalități culturale distincte și distinse.

Prezidiul Academiei Republicii Socialiste România și Secția XIII pentru Literatură și Artă, profund îndurerate de greaua pierdere, dau glas sentimentelor de înaltă prețuire și respect pentru creația exemplară a acestui maestru al muzicii, care ne părăsește, aproape fără să fi lăsat din mînă uneltele sale. Încă la sfîrșitul anului trecut el spunea celor care veneau să-l vadă : „Am mai scris ceva. Uite, să-ți arăt".

Alegerea lui Mihail Andricu încă din 1948 ca membru corespondent al Academiei R.S. România s-a datorat meritelor sale artistice, dar într-o măsură însemnată și consecventei atitudini democratice și antifasciste afirmate — alături de alți muzicieni eminenți care s-au străduit să stăvilească pe cît le era posibil acțiunea represivă a autorităților din vremurile de restriște și revoltă ale ultimului război.

Conștiința luminată a lui Andricu a fost din totdeauna incompatibilă cu orice curent sau mișcare politică obscurantistă. A dovedit nu numai prin demersul său cetățenesc, ci și prin multe compoziții care exprimă această trăsătură dominantă a sa și — cu o deosebită forță expresivă — în *Simfonia XI-a*, în memoria victimelor fascismului, compusă în 1971.

Pînă în ultimele zile ale vieții maestrul Andricu a dorit societatea mai tinerilor — în pofida opreliștilor datorate infirmității chinuitoare și oricăror inconveniente.

Transmițînd omagiul Academiei R.S.România, împreună cu condoleanțele celor apropiați, avem cu toții, scumpe Maestre, certitudinea că acest omagiu nu este ultimul ce ți se aduce. Opera lăsată moștenire, te așteaptă între fruntașii muzicii românești, că va fi apreciată într-o largă perspectivă așa cum se cuvine.

MATEI SOCOR

*

Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București se alătură doliului survenit prin pierderea compozitorului Mihail Andricu. Muzician multilateral, deținător a numeroase premii, titluri și distincții, a fost în același timp și un îndelungat slujitor al învățămîntului muzical.

Elev al lui Alfonso Castaldi, Mihail Andricu a ilustrat în perioada 1926—1948 catedra de muzică de cameră, iar din 1948 pînă în 1959 catedra de compoziție a Conservatorului din București.

Creația sa bogată și variată, îmbrățișînd numeroase genuri muzicale, arată o deosebită predilecție pentru muzica de cameră. Inspirîndu-se din izvoarele nesecate ale folclorului nostru, compozitorul Mihail Andricu se încadrează în eforturile comune ale generației sale de creatori, de a turna melosul românesc în formele clasice ale muzicii universale.

Ca profesor, posesor al unei vaste informații de specialitate, el reprezenta pentru discipolii săi o prezență lucidă, întreținîndu-le interesul pentru ceea ce constituia noul în evoluția artei muzicale. Cei pe care i-a învățat odinioară meșteșugul compoziției sînt astăzi muzicieni ai țării noastre : Dumitru Capoianu, Mircea Istrate, Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Aurel Stroe, Cornel Trăilescu, Ștefan Zorzor și alții.

Moartea a smuls dintre noi, odată cu Mihail Andricu un muzician care a fost prezent timp de mai multe decenii în viața muzicală românească.

Participînd astăzi la durerea tuturor, profesorii și studenții Conservatorului „Ciprian Porumbescu" vor păstra o respectuoasă amintire compozitorului și profesorului Mihail Andricu.

LIVIU COMES

*

Ne despărțim astăzi de un maestru al muzicii românești, de făuritorul unei opere luminoase și trainice, de un profesor care a

format cu pasiune cîteva generații de muzicieni, de un interpret, de un om de o rară cultură.

În lungul său drum creator, Mihail Andricu și-a așternut gîndurile pe hîrtie cu seninătate, cu credința că slujește un ideal muzical înalt, iar în vîltoarea tendințelor de tot felul ale acestui veac, a înțeles că menirea sa era să dea glas, în forme măiestre, gîndului și simțirii muzicale românești.

Simfoniile și simfonietele sale, concertele, baletele, muzica de cameră, fiecare lucrare din bogata operă sînt trepte ale unei gîndiri fidele, care se întoarce mereu la obîrșie, la un nimb al purității, la unda cristalină a colindului.

Pare că în sufletul său cîntecul popular a generat o întreagă lume, rotundă și armonioasă, pare că această „mirabilă sămînță" a căzut cîndva pe pămîntul fertil și receptiv al copilăriei sau adolescenței, conducîndu-l spre o viziune originală, spre un stil personal.

Deceniile de creație ce vor urma, nu par a fi decît un necontenit drum, în căutarea a ceea ce a fost sevă pură și adevăr scînteietor.

Cu trecerea timpului tot mai mulți vor vedea, mereu mai deslușit, că în această perpetuă întoarcere este un crez artistic puternic, o singură pînză pictată o viață întreagă, dorința de a contura inefabilul, de a fixa pe retină ce e zbor și freamăt.

Mihail Andricu și-a dăruit viața muzicii bune și mari, pe care a iubit-o cu patimă, a căutat-o în muzica franceză pe care o cunoștea și o admira ca nimeni altul — fiind mai aproape de noi, ca și de limpezimea latină a scrisului său —, în muzica preclasică, la Mozart și Haydn, în jazz-ul deceniului al treilea, la mulți dintre contemporani.

Nu-i iubea pe toți. Simțul său critic respingea impostura, falsa inovație, căuta în primul rînd Muzica, pornirea sinceră de a exprima o idee, un sentiment.

În meandrele anilor, buni sau grei, el n-a părăsit scrisul, dar hîrtia cu portative nu vrea să ne dezvăluie frămîntările sale interioare. Ea rămîne senină, cu tente dramatice abia schițate.

În unele lucrări din ultimii ani, arcurile tensionale apar din ce în ce mai frecvent, temele majore ale contemporaneității sînt prezente în preocupările sale. Mă gîndesc la impresionanta *Simfonie a XI-a „In memoriam"*, în care apa limpede a muzicii sale pare învolburată, depărtată de vehemențe, dar îngîndurată și pe alocuri sumbră.

Harnica noastră muzicologie are datoria să cerceteze în viitor cu răbdare opera lui Mihail Andricu, să pună în lumină acele lucrări pe care timpul, tot mai nemilos, caută să le ascundă sub vălul uitării. Iar generațiile de muzicieni de astăzi să mediteze la semnificația creației sale, să-l asculte și să-l cînte.

Ne despărțim de un maestru al muzicii românești, care și-a legat destinul de devenirea noastră ca națiune mîndră printre națiunile lumii, în acest veac al afirmării noastre depline și ne mîngîiem — ca totdeauna în atari clipe dureroase — că opera unui om este sortită să dăinuie, dincolo de trecerea sa prin viață.

THEODOR GRIGORIU

*

Vestea plecării dintre noi a lui Mihail Andricu pe care o așteptam de un timp, fără să cred însă că va veni, a avut asupra mea un efect întrucîtva neobișnuit: nu amărăciunea, ci un calm deplin m-a făcut ca printr-un gest căruia nu puteam să-i rezist, să mă așez la pian, pentru a-mi cînta, piese ale maestrului. Prezența omului se transmitea plenar în opera sa — atît de limpede, de senină, atît de adînc sinceră — încît sfîrșitul său precedat de aspre chinuri, își pierdea parcă realitatea. Despre cît de mult a făcut pentru muzica românească, atît în perioada de afirmare a școlii naționale prin anii 20—30, cît și — încă odată cu același entuziasm tineresc — atunci cînd transmitea bogatele sale cunoștințe, dublate de o largă experiență pe tărîmul muzicii generației de compozitori care s-au afirmat în ultimii cinsprezece ani, le rămîne altora să vorbească.

Eu mai vreau să amintesc doar de puterea sa de a vibra autentic la fenomenul muzical.

În ultima vreme îl vedeam din ce în ce mai rar. Cînd mă duceam să-l văd, deși slăbit, auzind din ce în ce mai greu, se așeza la pian, și îmi cînta de obicei din propriile lucrări. Realizam că omul se reducea treptat la o formă unică de vibrație, vibrația la muzică și îmi aminteam de casa sa în care valurile muzicii comentate de maestru în timpul audițiilor pe discuri mă cuprinseseră atît de puternic în anii studenției mele.

Acum această undă rămîne să fie transmisă de opera lui. De aceea cîntîndu-mi la pian muzica sa, maestrul stătea aevea lîngă mine.

AUREL STROE

★

Am avut privilegiul în Conservator de a face parte din clasa de compoziție a maestrului Mihail Andricu. Preda, pe atunci, relativ de curînd această disciplină. Fusese, mai bine de două decenii, profesor de muzică de cameră. Era un mare admirator al acestui gen, pe care l-a și practicat toată viața ca pianist, dînd numeroase concerte publice. De fapt iubea toată muzica, marea muzică și își agonisise o enormă cultură. O cultură care nu era numai teoretică, ci în primul rînd practică. Dacă discuta despre muzică, își susținea deseori opiniile prin exemplificări la pian, făcute din memorie, din vreo simfonie, concert, sonată, operă, oratoriu, lied. Nu se sfia să arate ceea ce i se păreau slăbiciuni în opere aparținînd fie și numelor de prima mărime. Avea un deosebit de ascuțit spirit critic.

Toate aceste eminente calități, precum și marea experiență rezultată din bogata sa activitate creatoare, le-a dăruit cu generozitate cursului de compoziție. Învățămîntul consta în special dintr-o vastă informare muzicală, acoperind diferitele epoci, școli sau orientări ale istoriei, pînă la stricta contemporaneitate. În afară de nenumărate analize, se asculta muzică, enorm de multă muzică, pe care uneori ne-o cînta la pian — era un excepțional cititor de partituri — sau cel mai adesea o reproducea după disc. Era un partener ideal de ascultat muzică. Nimeni nu putea rămîne pasiv în prezența sa. Ne insufla o extremă luciditate, dublată de o intensă trăire, știa în plină desfășurare a audiției să evidențieze momentele excepționale. Era cu deosebire sensibil la armoniile rare sau la echilibrul arhitecturii. Nu sînt oare calitățile de armonist și de constructor de forme cele care se impun imediat în propria sa creație ?

Dar poate cel mai mare merit era să nu impună nici unuia dintre noi un anumit stil sau manieră de a compune. Fiecare se putea dezvolta liber, conform înclinațiilor sale. Nu corecta amănunte, dar sesiza imediat insuficiențe de echilibru. Mai ales pentru că te așeza în prezența marilor texte muzicale te obliga să te desăvîrșești într-atît, încît să ajungi singur să te compari cu acele texte. Îți crea astfel un spirit de extremă exigență față de tine însuți, te îndemna să fii cît mai personal și să-ți creezi în cele din urmă un stil propriu.

Dar cursurile lui te mai învățau ceva la fel de fundamental. Și anume efortul de a depăși propriile tale limite, de a încerca să înțelegi soluțiile creatoare diferite sau chiar opuse celor pe care le practici, de a rămîne permanent disponibil.

O dată mi-a spus, într-un moment de cumpănă, că viața și arta sînt efemere. Aș dori, în acest suprem moment, să-l asigur nu numai că muzica sa va avea de-a pururi un loc de primă mărime în istoria culturii noastre, ci și că învățămîntul său artistic a lăsat urme adînci în conștiința foștilor săi elevi și că pe drept cuvînt este un ctitor al școlii românești moderne de compoziție.

ȘTEFAN NICULESCU

Însemnări despre Cvartetele de Zeno Vancea

de Doina JUCU

Încercarea de a defini o personalitate artistică este cu atît mai dificilă, cu cît în decursul formării ei au loc, adeseori, modificări de stil, de exprimare. Acest adevăr este valabil și în cazul lui Zeno Vancea, al cărui stil prezintă transformări legate de anumite perioade ale creației sale.

Depășind influențele mediului muzical din Viena, unde a studiat, Zeno Vancea a devenit. încă din anii de după primul război mondial, un adept convins al școlii noastre naționale.

Înclinat deopotrivă spre sinteză și inovație, Zeno Vancea exprimă în lucrările sale o spiritualitate românească specifică, coordonatele stilistice ale limbajului său pornind de la principiul enescian „a crea paralel cu muzica populară, dar prin alte mijloace, absolut personale."

Fără a absolutiza acest principiu de creație, compozitorul merge mai departe, atunci cînd afirmă că „autenticitatea populară cît și stilizarea folclorului nu constituie criterii de valoare, ci criterii de stil, un înalt nivel artistic al creației putînd fi realizat în cazul ambelor modalități de exprimare",... „valoarea unei compoziții fiind în funcție în primul rînd de forța expresivă a conținutului și de perfecțiunea formei" (din studiul *Evoluția simfoniei românești).*

În studiul *Tradiție și inovație,* compozitorul afirmă : „inovația este ceea ce se vede plutind deasupra apelor mării, o parte de obicei neînsemnată față de imensa cantitate de gheață scufundată și ascunsă privirii noastre (ce reprezintă tradiția), care constituie suportul părții vizibile."

Zeno Vancea abordează în creația sa aproape toate genurile muzicale, de la lied la muzica vocal-simfonică.

În genul simfonic, compozitorul dovedește un deosebit simț al proporțiilor, remarcîndu-se în mod deosebit înclinația sa spre polifonie și spre o orchestrație sobră, ce tinde spre sonorități camerale.

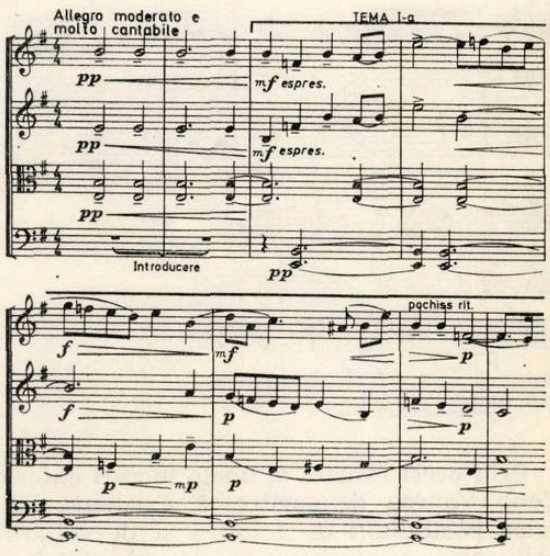
Aceeași concepție de tratare contrapunctică a substanței folclorice este extinsă și în creația sa corală.

Creația de cameră, în care conceptul polifonic-modal este subordonat lirismului, stărilor meditative, — prezintă aceleași trăsături stilistice, redate cu mijloace de exprimare adecvate unui conținut muzical interiorizat, specifice genului.

În continuare, ne vom referi la cele trei *Cvartete de coarde* de Zeno Vancea, care prin valoarea și originalitatea lor, s-au impus în creația românească de muzică de cameră. Este regretabilă pierderea *Cvartetului în stil bizantin* și a *Cvartetului de coarde nr. 1,* distins în anul 1938 cu premiul „George Enescu".

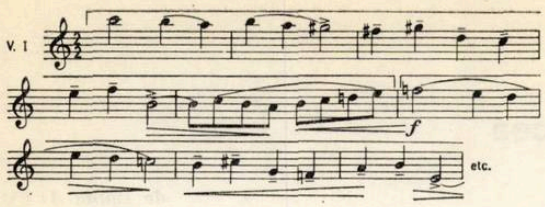
În *Cvartetul de coarde nr. 2,* distins cu „Premiul de stat" (1953), problema armonizării cîntecului popular, amplu dezbătută de compozitor în diverse studii teoretice, apare soluționată practic și într-un mod original. Cele cinci părți sînt construite pe baza unor teme create în spiritul folclorului românesc, uneori intervenind și citatul folcloric. Contrastul bine dozat al elementelor componente ale acestor părți (tematic, dinamic, ritmic, agogic, etc.), extinde și diversifică expresia muzicală, înscriind varietate în aceeași unitate de stil.

Prima parte — *Allegro-moderato e molto cantabile* — este scrisă în formă de sonată. Caracterul ei modal începe să se contureze chiar din introducerea de două măsuri, construită pe baza cvintei *mi-si.* Tema principală este realizată în cadrul modului frigic pe *mi,* ușor modificat, mai ales în acompaniament ; în linia melodică apar, doar o singură dată, sunetele enarmonice *la diez* și *si bemol,* cu caracter de trepte mobile.

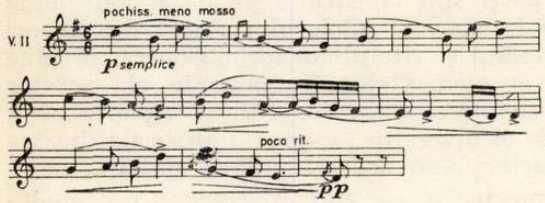


În realizarea armoniei modale, pedala echivalează cu isonul specific muzicii populare, procedeu prezent și în expoziție, unde o bună parte din temă apare însoțită de intervalul armonic *mi-si,* anunțată în introducere.

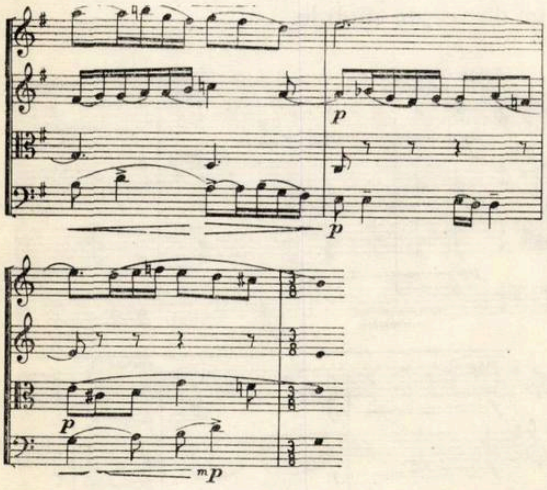
Secțiunea punții aduce, pe lîngă unele elemente din tema inițială, o temă proprie, construită pe bază de secvențe.



Cea de-a doua idee muzicală, concepută în modul ionic pe *sol*, se desfăşoară într-un ritm legănat, metrul binar fiind înlocuit cu cel ternar. Caracterul vioi nu se pierde, deşi atmosfera calmă învăluie această melodie simplă, ale cărei accente purtate de fiecare sincopă contribuie la sublinierea conţinutului expresiv.



În cadrul grupului tematic secund se remarcă un polimelodism de înaltă măiestrie. Sensurile melodice, derivate dintr-unul singur, se reliefează cu cea mai mare claritate, în acelaşi context armonic, fără a da impresia unei aglomerări forţate şi obositoare.

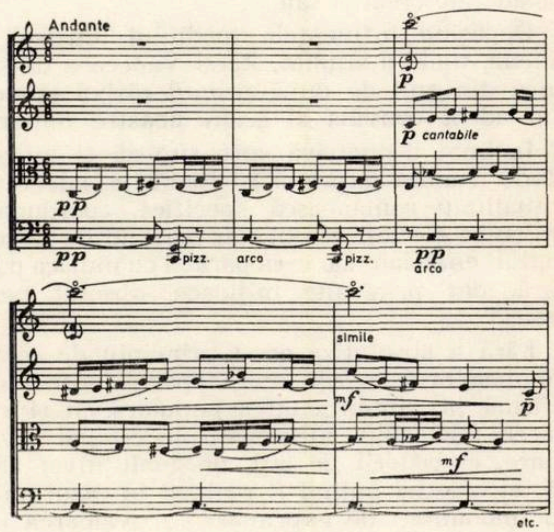


Prin acest cvartet şi unele lucrări anterioare, Zeno Vancea demonstrează existenţa „infinitelor posibilităţi de folosire şi dezvoltare sub cele mai variate aspecte ale substanţei melodice populare" — concluzie cristalizată în studiul teoretic *Despre noţiunea de dezvoltare în muzică.*

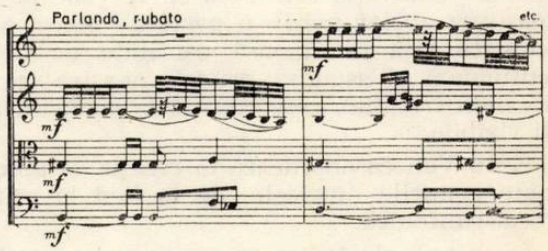
Partea II-a, *Intermezzo,* concepută în formă de lied tripartit (ABA), se desfăşoară într-o mişcare lentă, creînd un evident contrast faţă de prima parte.

Caracterul de doină şi baladă, cu intonaţie de largă respiraţie, noile combinaţii de moduri, varietatea ritmică, denotă marea bogăţie expresivă a folclorului. Fluctuaţiile de tempo apar foarte des, ajungînd chiar la indicaţia *parlando rubato,* specifică baladei.

Prima temă (vioara a II-a), construită pe baza unui mod cromatic frecvent întîlnit în folclorul românesc, ionic cu treptele II, IV urcate şi VII coborîtă (lidico-mixolidic cu treapta a II-a urcată), este însoţită de o contramelodie la violă. Acest contrapunct la două voci, încadrat de o dublă pedală la violoncel şi vioara I-a creează o senzaţie de dilatare spaţială între înălţime şi abis.



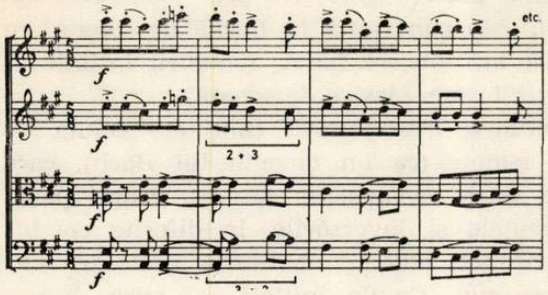
În secţiunea mediană (B) predomină caracterul epic al baladei, o atmosferă nostalgică de dor şi resemnare.



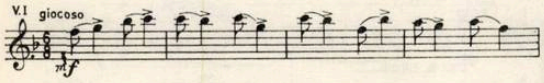
Partea a III-a — *Allegro vivo* — are un caracter de *scherzo* conceput pe alternarea a două idei tematice. Forma acestei părţi este relativ liberă, sintetizînd elemente şi caractere ale formelor de *lied, sonată, rondo, scherzo.* Structura şi succesiunea temelor se apropie de caracterul de lied tripentapartit (ABABA), dar existenţa unei structuri dezvoltătoare duce spre forma de sonată. Ţinînd seama de caracterul de refren al „A"-ului — care apare de fiecare dată pe acelaşi centru sonor — i s-ar putea atribui parţial şi forma de *rondo* simplu. Caracterul vioi, exuberant, este de asemenea specific *scherzo*-ului.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Tema I-a, în modul mixolidic pe *la*, are o mare suplețe ritmică ; grupările măsurii de 5/8 — (2 + 3) sau (3 + 2) — ulternează mereu și chiar se suprapun în unele momente.



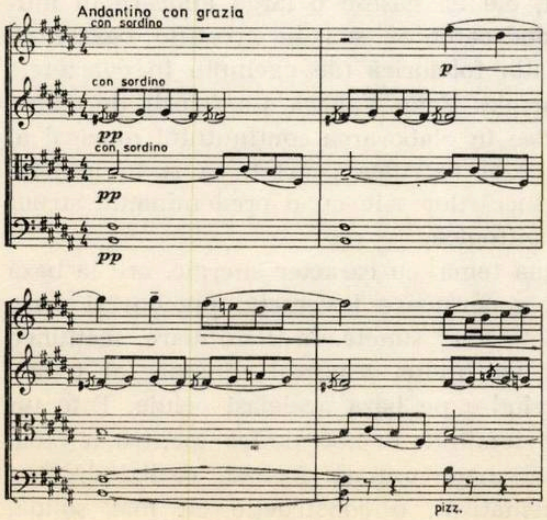
Tema a II-a *giocoso,* pregnantă prin ritmul permanent sincopat, se desfășoară în ambitusul de cvintă perfectă al unei scări pentatonice hemitonice.

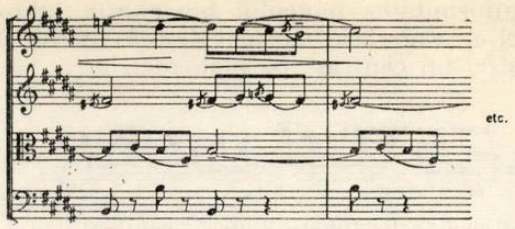


Aceste teme au un caracter melodic imuabil. Chiar și în mica dezvoltare, ele rămîn intacte ca desen melodic. Se schimbă doar suportul armonic-polifonic al temelor, mai ales pe parcursul modulațiilor care însoțesc tema a II-a. Ultima revenire a secțiunii „A" poate fi considerată ca o repriză în care lipsește tema a II-a, fapt determinat și de amplificarea ei în secțiunea dezvoltătoare, în contrast cu expunerea concentrată a temei inițiale.

Finalul acestei părți aduce elemente din introducere, procedeu folosit și în mișcările anterioare ale lucrării, ca simbol al coeziunii travaliului tematic muzical, realizat pe principiile unui sistem de idei ciclice.

Partea a IV-a — *Andantino con grazia* — este compusă în atmosfera unui cîntec de leagăn care poate fi încadrat într-o formă simplă de *lied.* Este partea cea mai cantabilă a cvartetului, în care seninătatea, candoarea, duioșia, conturează o mare sensibilitate.





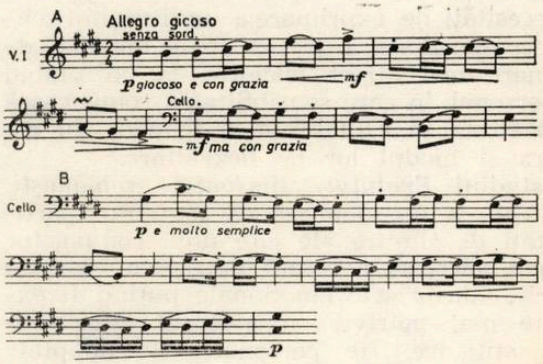
Melodia curgătoare își amplifică pe parcurs potențialul dinamic datorită unei creșteri treptate a densității polifonice, după care, în final, se va restabili atmosfera inițială. Alături de structura polifonică, varietatea cadențelor rămîne o caracteristică a acestei părți.

În 1956, compozitorul transcrie aceste admirabile pagini într-o versiune pentru vioară și pian, cu cîteva modificări inerente unei transmutări de conținut emoțional de pe anumite coordonate timbrale, pe altele. Este vorba în primul rînd de tratarea armonică îmbogățită a părții de pian, care nu susține un simplu acompaniament, ci intră într-un dialog — comentariu cu vioara, suplinind celelalte trei instrumente ale cvartetului.

Partea a V-a, *Allegro giocoso* — se desfășoară în ritmul vioi al unui dans popular. Este conceput în formă de rondo-sonată (ABAC, dezvoltare, ABA), cu teme caracteristice folclorului bănățean.

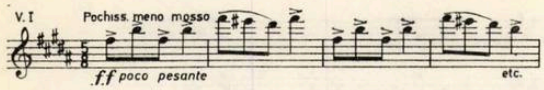
Multă vreme se credea că tematica românească nu este adecvată formelor clasice de *sonată, lied, scherzo, rondo,* etc. Alături de Enescu, Paul Constantinescu, Jora și alți compozitori români, Zeno Vancea demonstrează (și prin studiile sale de muzicologie) vitalitatea, potențialul expresiv, precum și capacitatea spiritualității folclorice de a se integra formelor și genurilor muzicale tradiționale.

În expoziție, tema-refren și tema-cuplet (B) sînt contrastante doar prin opoziția major-minor (ionic pe *mi* și eolic pe *do diez),* materialul sonor rămînînd neschimbat, ca în cazul tonalităților relative.



După revenirea concentrată a primei secțiuni, „C"-ul *(pochissimo meno mosso)* aduce o nouă temă cu caracter pregnant, ca de semnal, datorită intervalelor de cvartă perfectă și cvintă perfectă precum și repetării insistente a accentelor. Simplitatea acestei teme rezidă în construcția ei, bazată pe o scară tetracor-

dică. Uniformitatea metrului binar este înlocuită aici cu asimetria măsurii de 5/8, obținîndu-se astfel un contrast pe plan metric.



Dezvoltarea este foarte scurtă, realizată mai mult sub forma unor mici variații ale temei în ceea ce privește structura armonico-polifonică. Fluxul melodic își continuă neîntrerupt ascensiunea, culminînd cu finalul al cărui tempo se animează treptat.

În repriză, tema-refren și tema-cuplet (B) sînt aduse pe sunetul *mi*, păstrîndu-se doar diferența de stare majoră și minoră (ionic și respectiv eolic pe *mi*). Nu este o repriză în sensul clasic al obținerii unei unități tonale, ea fiind de fapt integrată în sistemul modal (deși dualismul ionic-eolic se poate confunda cu cel major-minor).

Compozitorul exploatează în felul acesta posibilitățile de redare a unui conținut expresiv cît mai bogat, ce rezultă din diferențierile culorilor modale. În acest cvartet se întrepătrund cele mai diverse sensuri din sfera modală, de la caracterul melancolic interiorizat al doinei, la strălucirea jocului, sau de la arhaismul unei scări tetracordice, la modul ionic, cu ecou în sfera tonală. O remarcă importantă asupra coloritului armonic care rezidă în cel modal, o face Wilhelm Berger în *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, unde afirmă că „prin evoluția vocilor, prin angrenarea în discursul general a unor aspecte modale variate — și nu numai a unui mod unic — se creează o diversitate armonică ce aduce un spor de culoare."

Zeno Vancea încadrează acest univers expresiv românesc în forme clasice pe care le modelează cu măiestrie, adaptîndu-le la conținutul muzical modal. Distinsul gen cameral se va înscrie astfel pe o coordonată stilistică inedită.

De la *Cvartetul nr. 2* pînă la *Cvartetul nr 4*, din necesități de exprimare a unui anumit conținut, compozitorul a trecut de la un mod de exprimare mai direct folcloric, la un limbaj mai personal, în care sensibilitatea românească este păstrată în cantabilitatea temelor, în atmosfera și modul lor de dezvoltare.

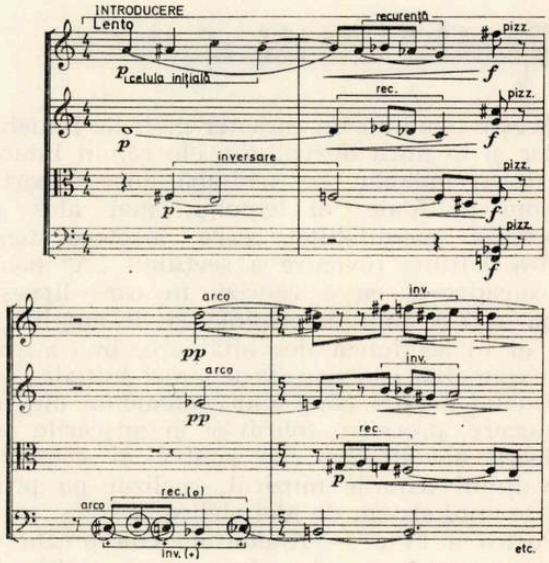
În studiul *Evoluția simfoniei românești*, Zeno Vancea menționează că „anumite particularități de simțire ale cîte unui compozitor au făcut adeseori necesară depășirea cadrului folcloric, stările sale emoționale putînd fi exprimate mai potrivit cu ajutorul altor elemente stilistice, fie personale, fie adoptate în mod adecvat din muzica universală."

Cvartetul de coarde nr. 4 are o factură cu totul deosebită față de lucrarea analizată anterior. Limbajul polifonic, caracteristic creației lui Zeno Vancea, se amplifică, devenind în același timp axa verticală a structurilor dodecafonice provenite dintr-un modalism intens cromatizat.

Cele trei părți ale acestui cvartet sînt unitare din punct de vedere stilistic, dar contrastante, în ceea ce privește sensul expresiv al fiecăreia.

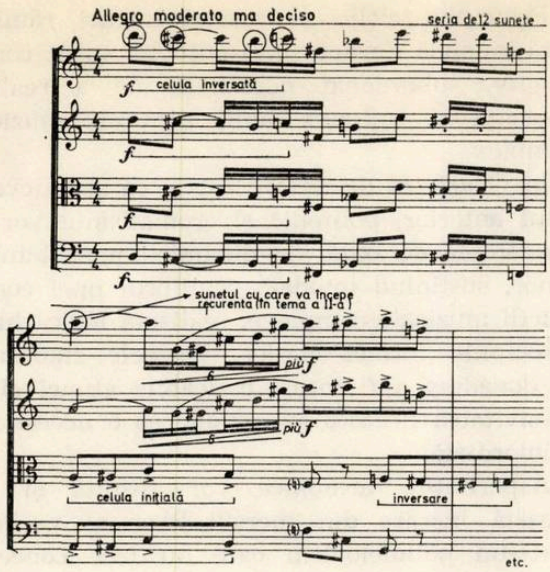
Prima parte, *Lento-Allegro moderato ma deciso*, este concepută în formă de sonată, cu o mică introducere lentă, fenomen întîlnit în evoluția formei clasice de sonată.

Secțiunea introductivă conține celula de patru sunete (ca un omagiu lui Bach), care stă la baza construcției acestei prime părți. Recurențele și inversările, în diferite combinații ritmice, descind unele din altele și chiar se suprapun. Celula inițială va avea deci o funcție complexă, generînd conținutul muzical sub aspect melodic, ritmic, polifonic și armonic (care rezultă de fapt din cel polifonic).

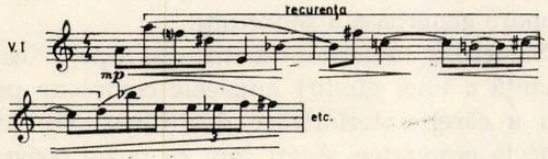


Vechile procedee neerlandeze nu și-au pierdut în construcția polifonică nici azi posibilitatea de a contribui la organicitatea formei. Astfel, ele își găsesc o largă aplicare în muzica dodecafonică sau în creațiile bazate pe inspirația folclorică (de exemplu în cvartetele de Bartok). Zeno Vancea s-a folosit de aceste procedee în elaborarea conținutului muzical al celui de-al patrulea cvartet, ca și în majoritatea lucrărilor sale cu o predominantă structură polifonică.

Prima temă, cu caracter energic, are la bază celula generatoare inversată, precum și seria completă a 12 sunete. În continuare, secțiunea punții va prelua aspectul dinamic al temei, prelucrînd-o pe baza aceleiași celule. Este un fel de tendință monotematică, pentru a da o cît mai mare unitate formei, realizînd, prin monotematism, o construcție cît mai solidă.



Atmosfera calmă a temei secunde este pregătită de sfîrșitul punții, obținîndu-se o legătură firească între fragmentul anterior și noua idee muzicală. Această temă are o construcție ingenioasă, fiind de fapt o recurență melodică a seriei din tema inițială, pe un ritm propriu.

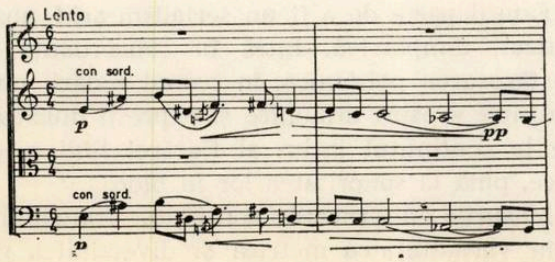


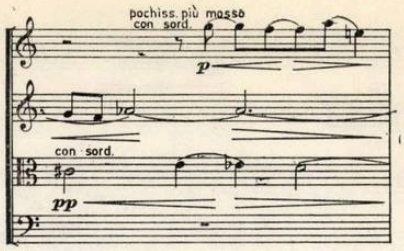
În dezvoltare, expresia muzicală oscilează între *molto viguroso* și *giocoso con grazia.* Schimbarea frecventă a măsurilor, caracteristică acestei lucrări, ritmul și tempo-ul variat, conferă desfășurării polifonice un colorit dinamic aparte.

Finalul primei părți completează și compensează procesul de dezvoltare, bazat în cea mai mare parte pe prelucrarea celulei esențiale a primei teme. „Repriza în oglindă", expunerea incompletă a temei inițiale, revenirea aproape de sfîrșit a temei secunde, într-o sonoritate energică, sînt realizate probabil în acest scop.

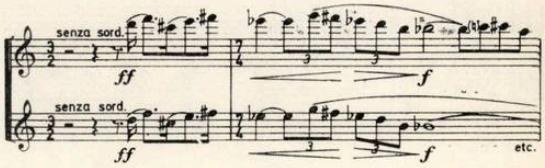
Conținutul liric al părții a II-a, *Lento,* este redat într-o formă de lied (ABA).

Prima temă, expusă simultan de violoncel și vioara a II-a, la octava superioară, are, ca și temele primei părți, o structură cromatică.



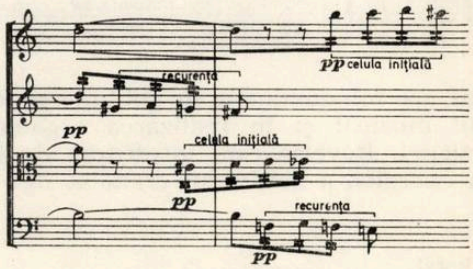


Pentru a crea o sonoritate estompată, cele patru instrumente sînt folosite cu surdină. Tonul liric este discret, interiorizat, sugerînd existența unei limpezimi cristaline. Vălul de ceață va fi destrămat de tema viguroasă a secțiunii mediane.

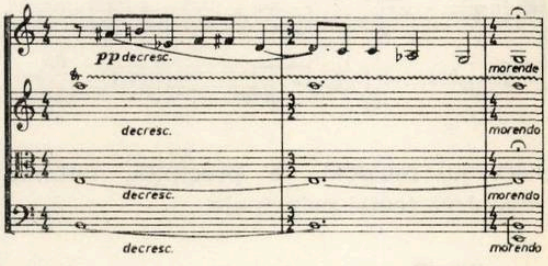


Este un salt în vîltoare, urmat de încleștări dramatice și un îndîrjit refuz al stabilității.

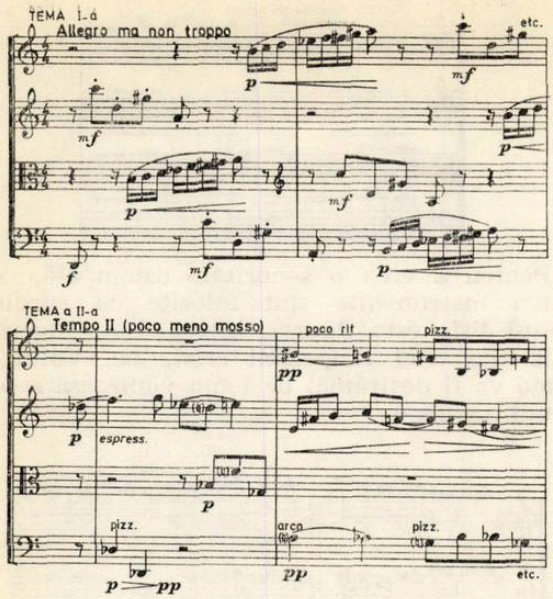
După o culminație patetică se încearcă o restabilire a atmosferei inițiale, ca un „remember", celula de patru sunete din prima parte a cvartetului (prezentă și în primele două secțiuni ale acestui *Lento)* este adusă în *stretto,* pe note tremolate în *pp.*



Ultima expunere a temei inițiale, care de fapt va și încheia partea a II-a a cvartetului, are o semnificație deosebită. Pe o triplă pedală se conturează profilul descendent al temei.

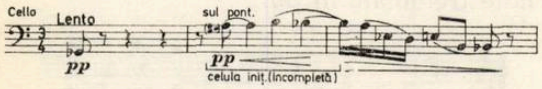


Partea a III-a, *Allegro ma non troppo,* construită în formă de *rondo — sonată,* reprezintă o sinteză a primelor două părți. Elementele structurilor anterioare precum și conținutul lor expresiv apar acum într-o nouă configurație. Primele două teme realizează, prin caracterele lor, un evident contrast, de la sonoritatea energică, dinamică, la starea contemplativă.

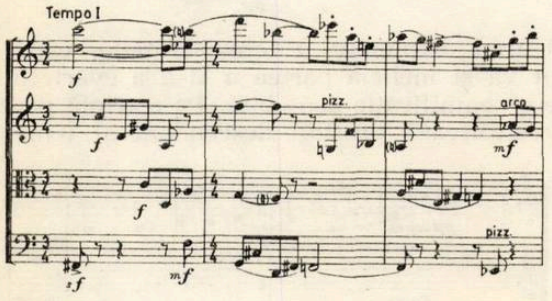


Secțiunea care precede dezvoltarea nu este o revenire ad-literam a temei inițiale, conform principiilor care stau la baza formei clasice de *rondo-sonată*. Este o punte (cu elemente din prima temă), necesară pregătirii atmosferei noului fragment.

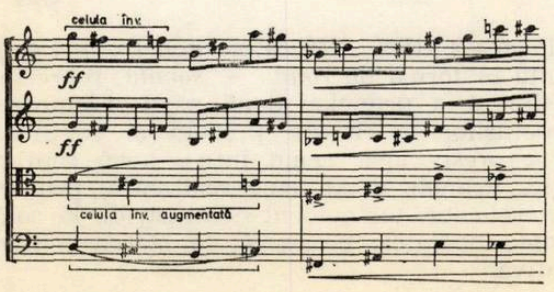
După această tranziție, violoncelul expune o nouă temă care conține celula din introducerea



lucrării, cu rol dominant în sublinierea conținutului muzical și în realizarea organicității construcției. Reveria este întreruptă de intervenția energică a motivului crenelat din tema întîia.



Discursul muzical se precipită, culminînd cu revenirea temei principale.



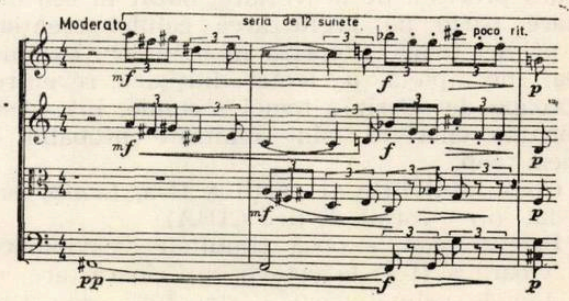
Principiul ciclic al acestei lucrări rămîne fără îndoială dovada unui autentic spirit constructiv, subordonat necesității de a realiza coerența și unitatea unui conținut muzical complex.

În *Cvartetul de coarde nr. 5*, ca și în cvartetul anterior, polifonia și cromatismul vor fi elementele de bază ale dinamicii materialului sonor, susținînd totodată echilibrul unei construcții muzicale complexe, realizată logic, după principiile formei clasice. Formele riguroase se dovedesc a fi totuși maleabile atunci cînd cursivitatea firească se impune ca o necesitate primordială.

Asperitățile armonice vor rezulta și în această lucrare din mersul liber al vocilor, dintr-un polimelodism care nu face concesii sonorității pe verticală.

Prima parte, *Moderato*, se desfășoară în formă de sonată concepută liber, cu articulații bine sudate, reliefîndu-se un discurs muzical cursiv, inteligibil prin ritmul complementar impus de travaliul contrapunctic și prin individualizarea desenelor melodice conturate în spații largi, ceea ce atrage după sine o dimensionare generoasă a sonorității.

Structura materialului muzical este o consecință a unei gîndiri muzicale complexe pentru a cărei exteriorizare devin necesare mijloacele cromatice. Acest fapt se poate constata chiar de la început, prin enunțarea unei teme care cuprinde cele 12 sunete, aranjate, după principiul de bază al serialismului, respectat de compozitor numai în construcția melodiilor (nu se repetă nici un sunet înainte de epuizarea integrală a seriei).



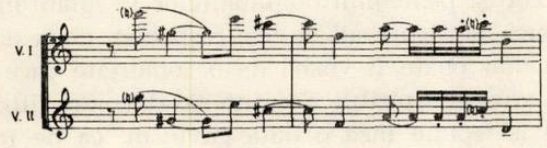
Este departe de a fi un serialism arid, absolutizat, dimpotrivă, intră în concordanță cu desfășurarea polifonică, în scopul redării unor multiple sensuri armonice și expresii muzicale, de la conținutul intim al fiecărei linii melodice, pînă la sonoritatea lor în bloc.

Măsurile alternează continuu, contribuind prin variabilitatea metrică și diversitatea rit-

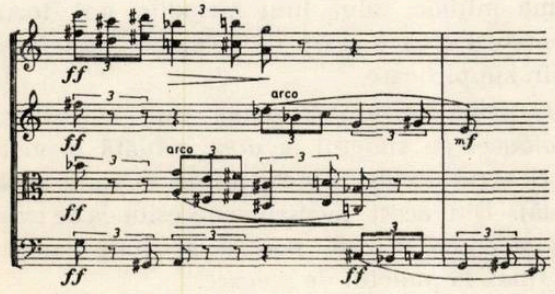
mică, la întregirea sensului melodic. Contururile melodice sînt însoțite de cele mai multe ori de pasaje cu ritm motoric, obținîndu-se astfel continuitatea și pulsația dinamică în toată suita de frămîntări contrapunctice (imitație, inversare, recurență și inversarea recurenței, stretto).

Încordarea polifonică implică revenirea unor momente de scurt repaus pe care compozitorul le realizează prin simplificarea structurii ritmice, pînă la uniformizarea duratelor.

Ca și în cvartetul anterior, structura temelor denotă aceeași tendință spre monotematism. Tema a II-a, pregnantă, prin ritmul sincopat și salturile mari, întregește expresia primei părți, aducînd o notă de instabilitate, de căutare.



Dezvoltarea este bazată în general pe succesiuni de fragmente mai mari, în sens mozartian și mai puțin în sensul beethovenian de prelucrare motivică. Procedeele specifice construcției polifonice sînt frecvente în această formă de sonată. Un punct maxim în sensul acesta, care marchează și începutul dezvoltării, îl reprezintă sonoritatea masivă a primului motiv din tema inițială adusă în *stretto* la patru voci, cu septime mici, duble, (vioara I-a și violă), realizîndu-se o amplă structură polifonico-armonică.



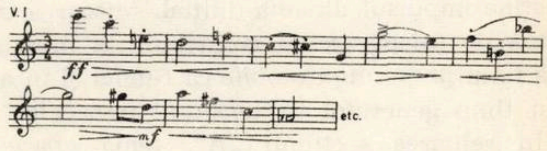
Finalul acestei prime părți este o dovadă elocventă a conciziunii limbajului muzical precum și a unor organizări cît mai riguroase a conținutului pe care îl exprimă. Tema ușor modificată și sintetizată în valori egale este adusă pentru ultima oară ca un ecou, *lontano,* ca o esență după un îndelungat proces de purificare.

Cu sens de epuizare a conținutului muzical, indicațiile *calmo, più calmo, lontano,* cer o destindere sensibil gradată spre acordul final, abia perceptibil.

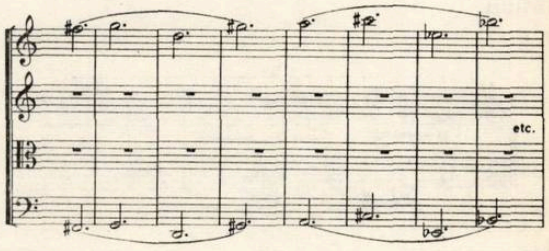
Partea a II-a, *Giocoso e leggiero (quasi presto),* imprimă o notă de vioiciune, un caracter de *scherzo,* forma fiind însă asemănătoare cu cea de *rondo* simplu, bitematic, cu o structură mai puțin obișnuită datorită elementelor de travaliu tematic.

Simplificarea ritmică și stabilitatea metrică creează contrastul necesar între cele două părți ale cvartetului. Scriitura polifonică este de data aceasta mult mai rarefiată, fapt impus și de necesitatea unei maxime claritați într-un tempo rapid. Ea asigură caracterul dinamic, exuberant, prin marea varietate de combinații sonore, realizate în contextul unei structuri melodice cromatice.

Tema I-a (A) cu caracter robust, construită în formă de lied mic, apare după o introducere de 23 de măsuri.



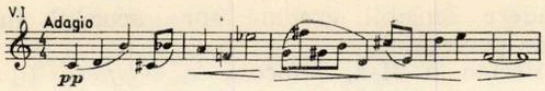
Tema a II-a (B) se bazează pe un motiv de patru sunete, secvențat liber.



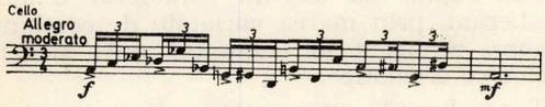
Noua frază va avea, datorită procedeului de secvențare, o formă simetrică, pătrată. Această secțiune aduce un punct de sprijin, o restabilire a echilibrului după un vîrtej de mișcări polifonice.

Discursul muzical se animă treptat, prin revenirea primei secțiuni, într-o formă variată, restrînsă. Următoarele reveniri ale „B"-ului și „A"-ului sînt din ce în ce mai sintetizate, șlefuite pe faze de evoluție, ajungîndu-se la concluzia finală, ca o încununare a chintesenței (o scurtă *coda* concentrează elemente tematice din „B" și apoi „A", redînd imaginea unitară, simplificată la maximum, a acestei părți a cvartetului).

Partea a III-a, concepută în formă de lied tripartit, aduce o notă de lirism în același context polifonic și cromatic al construcției muzicale. Prima secțiune (A) — *Adagio* — cu caracter nostalgic, se desfășoară în sonorități diafane, între *pp* și *mf.* Astfel, potențialul expresiv, concentrat într-o zonă interiorizată, creează o stare de adîncă meditație.

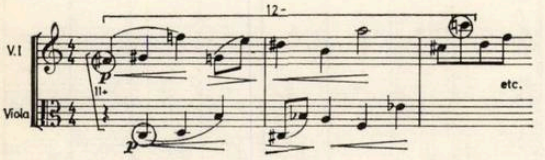


Secțiunea mediană (B), *Allegro moderato*, aduce un contrast puternic față de prima secțiune. Acest contrast realizat pe plan dinamic — agogic — ritmic, determină o schimbare totală de atmosferă, de la tonul liric anterior, la cel agitat, dezlănțuit de torentul trioletelor de șaisprezecimi, anunțat de violoncel.



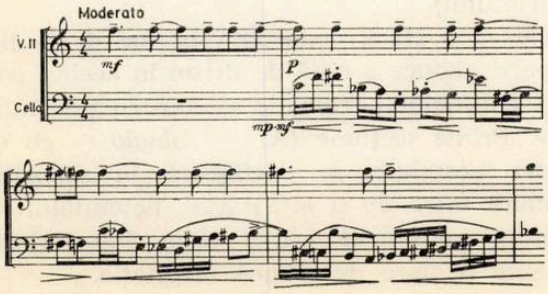
Se obține treptat un cumul de voci care în anumite momente se sincronizează pentru a susține impulsul dinamic inițial. Mișcarea continuă de șaisprezecimi contribuie la menținerea unui *perpetuum mobile* ca fundal și în același timp generator al tensiunii muzicale.

În reluarea secțiunii „A", tema apare în imitație la două voci (vioara I-a și violă) la interval de undecimă mărită, ca o confirmare a relației de cvartă mărită care stă la baza lucrării.



Revenirea concentrată a „A"-ului restabilește caracterul calm, meditativ.

Partea a IV-a, *Moderato*, este scrisă în formă de *fugă* quasi-liberă. O pedală pe *fa diez* din octava a doua (vioara a II-a) face o mică introducere, însoțind apoi tema pînă la apariția contrasubiectului liber. Este suspendată cu mult deasupra temei, deschizînd un gol pe care mersul contrapunctic îl va umple treptat. Profilul melodic al temei, deși prezintă multe sinuozități, are un sens general descendent, ajungînd către sfîrșit în punctul maxim inferior după o serie de oscilații.



Celula muzicală *(do — fa — fa diez)* care stă la baza temei, deține potențialul unei viitoare dezvoltări pe parcursul fugii : salt și mers treptat, formula ritmică ce va deveni caracteristică și implicit expresia muzicală. Toate acestea sînt preluate în diverse combinații contrapunctice, timbrale și grade de intensitate.

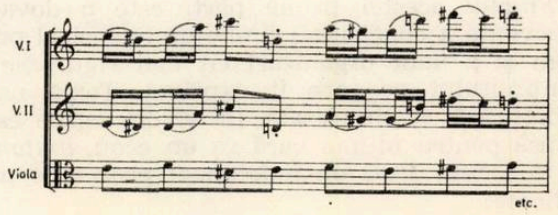
În expoziție, succesiunea subiect-răspuns (violoncel, violă, vioara II, vioara I) este realizată foarte strîns, fără interludiul care în fuga de tip baroc ar fi avut rolul de a efectua o modulație. Aici mijloacele cromatice fac imposibil și chiar inutil acest lucru, cromatismul asigurînd varietate prin însăși natura sa.

Totuși principiul dominantelor în înlănțuirea temei cu răspunsul ei este respectat, chiar dacă nu mai poate fi vorba de o tonalitate care să se afirme. Spiritul de sinteză al compozitorului își spune încă o dată cuvîntul, ca de fapt și în limbajul polifonic exprimat în cele mai tradiționale și echilibrate forme, fără să fie lipsite de culoarea modernă a inovației valoroase.

După un scurt *interludiu* care aduce elemente noi, urmează secțiunea cea mai amplă a acestei fugi — evoluția. Intrările tematice sînt așezate în aceeași serie a cvintelor ascendente, începută în expoziție *(do — sol — în expoziție,* iar acum *re — la mi)*.

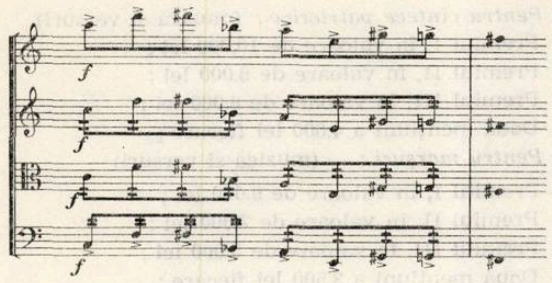
În general, interludiile acestei fugi pierd din densitatea contrapunctică, se depărtează de tema inițială, aduc linii melodice noi, tocmai pentru a crea o stare de relaxare, de contrast prin simplificare.

O nouă intrare a temei este marcată de violoncel pe sunetul *fa diez*, reluată la vioara a II-a pe același sunet (prima expunere parțială). Din acest moment, succesiunea de cvinte își schimbă sensul, pentru a ajunge treptat, în final, la punctul de plecare.



Ascensiunea dinamică a unui mers precipitat de șaisprezecimi, culminează cu expunerea finală pe *do (repriza)*, puțin transfigurată. Cu toate că va fi incomplet reluată, tema va avea un caracter conclusiv extrem de pregnant, datorită exprimării fragmentului inițial în va-

lori egale, accentuate, cît și a sonorității masive ce poate fi obținută — cele patru instrumente intonează simultan acest fragment, fiind totodată distanțate vertical pe patru octave.



Această fugă, așezată în finalul cvartetului, reprezintă o deplină împlinire a stilului polifonic — cromatic al lucrării precum și sinteza elementelor componente ale lucrării.

Compozitorul a cucerit într-adevăr valorile interioare ale acestui limbaj, cu care a realizat expresia muzicală în diverse ipostaze, de la lirism la dramatism, de la dinamismul suplu, la calmul meditației, de la profunzime, la elevația spirituală.

În creația lui Zeno Vancea, cvartetele de coarde prezintă interesante interferențe cu celelalte genuri muzicale. Se pot stabili de exemplu analogii între acest gen cameral și cel simfonic, fiecare cvartet avînd într-o anumită măsură cel puțin un corespondent pe plan simfonic. Spiritualitatea folclorică și coloritul ei modal sînt caracteristice *Cvartetului de coarde nr. 2* precum și *Simfoniettei I* sau suitei simfonice *O zi de vară*. Tot astfel, densitatea polifonică și cromatică a *Cvartetelor de coarde nr. 4 și 5*, este anticipată în *Concertul pentru orchestră*.

Lirismul interiorizat al părților lente este apropiat de rafinamentul expresiei și subtilitatea coloritului melodic din *liedurile* scrise pe versurile poetului George Bacovia.

Formele tradiționale — *sonată, lied, scherzo, rondo, fugă* — se întrepătrund de multe ori, generînd structuri inedite, fuziune între omofonie și polifonie, ca de exemplu în forma de *sonată* cu elemente de *fugă* a părții I-a din *cvartetele nr. 4 și 5*.

Deși nu apare niciodată în forma lui proprie de temă cu variațiuni, stilul variațional se conturează în revenirile temelor și în construcția secțiunilor diverselor mișcări ale cvartetului. Aceste variațiuni sînt de fapt etape ale procesului de finisare, de esențializare a materialului tematic expozitiv.

Grija pentru indicarea frecventă a celor mai diverse și subtile sensuri dinamice și agogice rezidă într-o elevată înțelegere enesciană a ceea ce se poate numi „expresiv" în muzică.

Acestea sînt doar cîteva aspecte care dovedesc efortul continuu al căutărilor și frămîntărilor lui Zeno Vancea, în scopul definirii unei autentice concepții creatoare și al autodefinirii pe plan componistic.

BIBLIOGRAFIE

Berger, Wilhelm Georg — *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, Ed. Muz., Buc. 1970.

— *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră* Ed. Muz., Buc. 1965.

— *Tradiție și actualitate în cvartetul românesc* „Muzica", Buc. nr. 2, 3 și 6/1961.

— *Direcții și stiluri în muzica românească de cameră*, SCIA, Buc. nr. 2, 1964.

Brâncuși, Petre — *Istoria muzicii românești* — compendiu, Ed. Muz., Buc., 1969.

Draga, George — *Cvartetul de coarde nr. 4* de Zeno Vancea, „Muzica", Buc., nr. 2, 1968.

Dumitrescu, Ion — *Quartetul* de Zeno Vancea, „Muzica", Buc. nr. 1, 1954.

Firca, Gheorghe — *Excurs stilistic în opera lui Zeno Vancea*, SCIA, Buc. nr. 2, 1971.

Vancea, Zeno — *Creația muzicală românească* — sec. XIX—XX, vol. 1, Ed. Muz. Buc., 1968.

— *Despre „dezvoltare" în muzică*, „Muzica", Buc., nr. 3, 7 și 8, 1955.

— *Evoluția simfoniei românești*, „Muzica", Buc. nr. 4, 6 și 11, 1969.

Problema conținutului și formei în creația școlilor naționale, „Muzica", Buc. nr. 1, 2, 1956.

— *Procesul istoric de formare a limbajului muzicii noastre profesionale*, „Muzica", Buc., nr. 10, 1962 și nr. 4, 1963.

— *Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte românești din secolul XIX*, în : Stud. muzicol., Buc. nr. 4, 1968.

— *Tradiție și inovație în muzică*, „Muzica", Buc., nr. 2, 1958.

— *Problema tonalității în lumina dezvoltării conceptului armonic*, „Muzica", Buc., nr. 9, 11, 12, 1959.

Festivalul cîntecului ostăşesc „Te apăr şi te cînt, patria mea"

Pentru îmbogăţirea repertoriului cu noi cîntece inspirate din viaţa şi activitatea militarilor, Ministerul Apărării Naţionale organizează în perioada 1—10 octombrie 1974 cea de a doua ediţie a Festivalului cîntecului ostăşesc „Te apăr şi te cînt, patria mea".

Festivalul se organizează pe baza unui concurs de creaţie de cîntece patriotice, marşuri şi muzică uşoară cu tematică militară şi prezentarea lucrărilor selecţionate în concerte publice.

Ediţia a doua a Festivalului urmăreşte, în mod deosebit, diversificarea tematică, în care scop se solicită compozitorilor şi poeţilor să trateze, în creaţiile lor, subiecte inspirate din munca şi viaţa infanteriştilor, artileriştilor, tanchiştilor, aviatorilor, radiolocatoriştilor, marinarilor, transmisioniştilor, grănicerilor, vînătorilor de munte, geniştilor, elevilor liceelor şi şcolilor militare, precum şi a ostaşilor ca participanţi activi la făurirea societăţii socialiste multilateral dezvoltate.

Organizarea concursului de creaţie

Concursul de creaţie de cîntece patriotice, marşuri şi muzică uşoară cu tematică militară este deschis tuturor compozitorilor şi poeţilor, membri sau nemembri ai uniunilor de creaţie, din cadrul Ministerului Apărării Naţionale sau din afara acestuia.

Fiecare compozitor poate participa cu una sau mai multe lucrări pentru fiecare din cele trei categorii de cîntece. Vor fi luate în considerare numai lucrările inedite, nedifuzate anterior pe nici o cale şi neprezentate la alte concursuri.

Cîntecele patriotice şi marşurile vor fi prezentate sub formă de partitură pentru voce solo sau pe mai multe voci egale (bărbăteşti), cu acompaniamentul la pian, iar cele de muzică uşoară pentru voce solo cu acompaniament de pian. Partiturile şi textele dactilografiate vor purta un motto şi vor fi prezentate într-un singur exemplar. Ele vor fi însoţite de un plic pe care se va înscrie acelaşi motto, iar în interior numele şi adresa autorilor. Lucrările vor fi trimise pînă la 30 mai 1974, pe adresa : Ministerul Apărării Naţionale al Republicii Socialiste România, Consiliul politic superior al Armatei, Strada Brezoianu nr. 41—43, sectorul 7 — Bucureşti, cu menţiunea „Pentru concursul de creaţie de cîntece ostăşeşti".

Concursul de creaţie de cîntece patriotice, marşuri şi muzică uşoară cu tematică militară se desfăşoară în două etape :

— Etapa I va consta din selecţionarea de către juriu a unui număr de pînă la 60 lucrări (cîte 20 din fiecare categorie) pentru etapa a II-a.

Titlurile lucrărilor selecţionate pentru etapa a II-a şi numele autorilor vor fi publicate în presă.

— Etapa a II-a se va desfăşura în perioada 1—10 octombrie la Bucureşti, lucrările selecţionate de juriu în prima etapă urmînd a fi prezentate în concerte publice.

Pentru etapa a II-a, autorii vor trebui să asigure orchestrarea lucrărilor pînă la 15 iulie 1974, plata orchestraţiilor fiind suportată de organizatori din fondurile destinate în acest scop.

Se vor acorda următoarele premii şi menţiuni :

a) Marele premiu al festivalului, în valoare de 15.000 lei (muzică şi versuri), va fi acordat celui mai bun cîntec prezentat în festival.

b) *Pentru cîntece patriotice :* (muzică şi versuri)
— Premiul I, în valoare de 10.000 lei ;
— Premiul II, în valoare de 8.000 lei ;
— Premiul III, în valoare de 6.000 lei ;
— Două menţiuni a 4.000 lei fiecare ;

c) *Pentru marşuri :* (muzică şi versuri)
— Premiul I, în valoare de 9.000 lei ;
— Premiul II, în valoare de 7.000 lei ;
— Premiul III, în valoare de 5.000 lei ;
— Două menţiuni a 3.500 lei fiecare ;

d) *Muzică uşoară :* (muzică şi versuri)
— Premiul I, în valoare de 8.000 lei ;
— Premiul II, în valoare de 6.000 lei ;
— Premiul III, în valoare de 4.000 lei ;
— Două menţiuni a 3.000 lei fiecare.

Juriul, alcătuit din muzicieni, scriitori şi critici de specialitate, va fi numit de Ministerul Apărării Naţionale, cu avizul Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Uniunii Compozitorilor şi Uniunii Scriitorilor.

Notarea lucrărilor de către juriu se va face în modul următor :

a) În etapa I a concursului, juriul va selecţiona lucrările prin notarea :
— promovat în etapa a II-a ;
— nepromovat în etapa a II-a.

b) În etapa a II-a a concursului, după audierea lucrărilor în concerte publice, juriul va stabili acordarea premiilor şi menţiunilor prin vot secret. Pentru cunoaşterea opiniei spectatorilor asupra cîntecelor prezentate, se va constitui şi un juriu de public ale cărui aprecieri vor fi aduse la cunoştinţa juriului festivalului.

Fiecare lucrare va fi apreciată de juriu ca o creaţie unitară (muzică şi versuri), neputîndu-se premia separat muzica sau numai versurile.

Juriul va avea latitudinea de a împărţi fiecare premiu şi menţiune între muzică şi versuri în funcţie de valoarea acestora (dar nu mai puţin de 25% pentru versuri), precum şi de a redistribui sumele unor premii şi menţiuni, în cazul neacordării celor prevăzute în regulament.

Lucrările prezentate în concertele publice, precum şi alte cîntece realizate pentru acest festival şi recomandate de juriu, vor fi achiziţionate, tipărite şi difuzate formaţiilor artistice din armată, imprimate pe discuri şi benzi magnetice şi prezentate în cadrul emisiunilor de radio şi televiziune.

Concertele din cadrul festivalului vor fi susţinute de soliştii şi formaţiile artistice ale Ansamblului artistic „Doina" al armatei, precum şi de alţi soliști valoroşi din genurile respective.

Carlo Zecchi la pupitrul Filarmonicii

Prezența periodică a lui Carlo Zecchi în București, fie la pupitrul Filarmonicii, fie la acela al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, a devenit o tradiție cu atît mai îmbucurătoare, cu cît concertele sale constituie întotdeauna evenimente majore ale stagiunii. Așa a fost în 1971/1972 — cînd maestrul italian a dirijat două concerte la Filarmonică și trei la Radio — și tot așa în aceste zile de decembrie 1973, cînd a revenit sub cupola Ateneului, pentru a deține bagheta în două concerte consecutive ale Filarmonicii. Programele sale au avut o structură de o unitate monolitică : primul a fost dedicat clasicismului vienez, reprezentat prin lucrări de Haydn, Mozart și Beethoven, în timp ce al doilea a pornit de la Beethoven — ca deschizător al orizonturilor romantismului — și s-a extins la corifeii romantici Schumann și Brahms. Interesul concertelor nu s-a limitat însă numai la construcția programelor, ci a constat înainte de toate în realizarea dirijorală, pe care Carlo Zecchi știe întotdeauna s-o ridice spre zonele superioare ale artei interpretative. Se poate afirma cu certitudine că Zecchi este unul dintre cunoscătorii cei mai avizați ai stilului marilor clasici (termen luat într-un sens mai larg, care include și pe romantici), ca urmare a celor zece ani petrecuți la Berlin, între 1924 și 1933, cînd viața muzicală a capitalei germane era dominată de asemenea personalități de imens prestigiu ca dirijorii Furtwängler, Kleiber, Klemperer, Blech, Böhm, Bruno Walter sau ca pianiștii Edwin Fischer și Arthur Schnabel, cu toții interpreți desăvîrșiți ai muzicii clasice. La cei 70 de ani, împliniți în 1973, Zecchi se dovedește a dispune de o uimitoare tinerețe spirituală și de o inepuizabilă forță de comunicare, prin care transmite tot ce a asimilat de la ilustrele sale modele și a acumulat printr-o experiență de o viață. El știe să imprime interpretărilor sale o vitalitate ritmică irezistibilă, modelînd totodată liniile melodice cu o plasticitate exemplară, care le asigură expresivitatea cea mai adecvată. Prezentată în felul acesta, muzica lui Haydn *(Simfonia nr. 49 în fa minor „Pasiunea")* capătă întreaga savoare originală, amplificată prin efortul colectiv al unei orchestre de mare amploare. Instrumentiștii Filarmonicii au obținut, într-adevăr, o execuție ireproșabilă sub toate aspectele : precizie a atacului, inflexibilitate a pulsației ritmice, energie a accentelor, cursivitate a frazelor. Din păcate, însă, concentrarea atenției lor pe o durată de timp mai întinsă nu pare a fi fost suficient exersată în vremea din urmă, căci în Beethoven *(Simfonia nr. 4 în Si bemol major)* o serie de neglijențe în atac și de impurități de intonație — mai ales la compartimentele suflătorilor — au riscat să deregleze întreaga desfășurare muzicală, readusă la „linia de plutire" abia în spiritualul Final.

În programul al doilea, Brahms a fost prezentat cu o lucrare cvasi-inedită din tinerețe *(Serenada nr. 2 în La major, op. 16)*, scrisă la 27 de ani, în spiritul divertismentelor lui Haydn și Mozart. Cu toate acestea, ambianța este întrucîtva încețoșată (cu excepția Rondoului final), mai ales ca urmare a faptului că Brahms a exclus cu desăvîrșire viorile din orchestră, acordînd un rol de prim plan violelor. Execuția s-a ridicat aci la nivelul exigențelor impuse de stilul specific al autorului dar a atins culmi de strălucire în Schumann *(Simfonia nr. 4 în re minor, op. 120)*, dirijat cu o mare suplețe, fără acea rigiditate solemnă, pe care i-o imprimă chiar șefi de orchestră reputați. La Zecchi, lucrarea s-a animat în ritmuri tinerești, iar orchestra s-a lăsat cucerită de entuziasmul contagios al maestrului septuagenar, încheind programul celui de-al doilea concert cu aceeași virtuozitate colectivă cu care a parcurs paginile Simfoniei de Haydn în deschiderea celui dinții.

Soliștii celor două seri ne-au adus satisfacții pe măsura celor pricinuite de eminentul muzician oaspete. În *Concertul nr. 17 în Sol major KV 453* de Mozart, Maria Fotino a avut o claritate a elocuțiunii, care a subliniat în mod remarcabil perfecțiunea articulației formale a lucrării, fără a neglija reliefarea clar-obscurului care evocă pe alocuri — printre motivele structurate aparent cu o limpezime cristalină, fără nici un subînțeles — ecourile unei drame existente în subtext. O veritabilă surpriză ne-a produs-o tînărul (de nici 20 de ani) Vlad Conta, care a avut temeritatea să aleagă pentru debutul său tocmai *Concertul nr. 5 în Mi bemol major, op. 73* de Beethoven, un adevărat concert al concertelor de pian ! Îndrăzneala i-a fost însă răsplătită cu prisosință, căci Vlad Conta s-a dovedit a fi nu numai un virtuos înnăscut, capabil să domine cu autoritate toate dificultățile tehnice considerabile ale lucrării, ci și un interpret în adevăratul înțeles al cuvîntului, înzestrat cu o viziune de ansamblu, un simț al stilului, o logică inspirată a cîntului, rareori întîlnite la o asemenea vîrstă fragedă. Succesul său de public a subliniat deopotrivă meritele sale indiscutabile, cît și curajul conducerii Filarmonicii „George Enescu" de a desemna unui maestru de talia lui Carlo Zecchi un solist debutant. Virtuțile senectuții și cele ale juvenilității s-au unit însă în această seară într-o pilduitoare comuniune de intenții, puse în slujba reliefării a tot ceea „Imperialul" beethovenian cuprinde ca bogăție de gîndire și de sensibilitate. Din acest punct de vedere, colaborarea dintre cei doi muzicieni din generații extreme a constituit un exemplu și un îndemn.

EDGAR ELIAN

Tiberiu Olah, Emanuel Elenescu, Constantin Ionescu—Vovu

Programul simfonicului dirijat, spre sfîrşitul anului trecut, de Emanuel Elenescu la Radioteleviziune, s-a recomandat prin componenţa (şi concizia) sa pilduitoare. Am reascultat, la bună distanţă în timp, *Coloana infinită* de Tiberiu Olah. S-au căutat, mai de mult, o seamă de tălmăciri literar-muzicale privitoare la această lucrare, mergîndu-se chiar — cu prudenţă însă, ceea ce nu a fost rău — pînă la afirmarea unor eventuale paralelisme dacă nu corespondenţe, între ea şi opera brâncuşiană. Nu vom reedita aceste lucruri, pentru a face loc cîtorva constatări ocazionate acum. Vom sublinia astfel perenitatea lucrării, care rezistă foarte bine, după aproape un deceniu de cînd a fost scrisă.

În cursul celor 8—9 minute cît durează, ascultătorul urmăreşte cu mult interes, chiar cînd este avizat de audiţiile anterioare, succesiunea contrastantă a diferitelor momente muzicale cu tensiunile şi, consecutiv, relaxările create (şi care recunoaştem că ne-au purtat gîndul la alternanţele acelor gîtuiri şi dilatări, asemenea unor noduri şi vintruri, specifice structurii romboidale a coloanei marelui sculptor).

Vom sublinia de asemenea coloritul atît de divers şi atrăgător al *Coloanei* precum şi acea admirabilă transparenţă cu care este înfăptuită orchestraţia. Să arătăm cu acestea că lucrarea a fost foarte bine pregătită, că orchestra a cîntat-o cu interes şi plăcere precum şi faptul că dirijorul a condus-o cu multă vigoare, fără o clipă de inerţie. A fost o interpretare, am spune, model.

Concertul pentu pian în Do major de Mozart (KW 503) care premerge simfoniei *Jupiter* ar putea fi socotit o simfonie cu pian, dată fiind structura sa şi larga participare, alături de orchestră, a solistului. Lucrarea, adevărat monument sonor, deschisă în chip maiestuos de orchestră, se distinge prin chipul logic al construcţiei şi multitudinea melodiilor care-l străbat, prin trăsăturile ca şi prin ornamentele de mare diversitate încredinţate pianului.

Solistul, Constantin Ionescu-Vovu, a avut, o dată mai mult prilejul să-şi valorifice virtuozitatea jocului său pianistic. A cîntat cu o mare uşurinţă şi siguranţă, cu o desăvîrşită fluenţă, dîndu-ne putinţa să apreciem că se simte egal de la largul său într-un concert de Mozart ca şi într-unul, atît de diferit ca factură şi stil, cum este cel a lui Aurel Stroe — spre a da un exemplu din repertoriul interpretului. Colaborarea cu orchestra a fost ireproşabilă. Avem rezerve numai în ceea ce priveşte sonoritatea prea ...discretă a pianului (un Bösendorfer) care a prejudiciat, uneori, afirmări solistice.

În încheiere, *Tablouri dintr-o expoziţie* de Mussorgski — Ravel. Este lucrarea care poate fi ascultată, oricînd, cu acelaşi interes, cu o neştirbită satisfacţie. Dirijorul Elenescu a dovedit, dacă mai era nevoie, ataşamentul său faţă de această capodoperă unică, atît de evocatoare, de plină de substanţă, căreia coloritul orchestral ravelian i-a potenţat în plus descriptivismul ei atrăgător.

S-au distins o seamă de şefi de pupitre : la corn englez *(Vechiul castel)*, tubă *(Căruţa poloneză)*, trompete *(Samuel Goldenberg şi Smil)* ş.a. Dirijorul a imprimat *Promenadei* un caracter diferenţiat, făcînd-o, pe rînd, plină de *allegrezza*, apoi, *liniştită*, chiar apăsătoare. Fiecare tablou a fost redat cu nota sa specifică iar *Marea poartă a Kievului*, cu măreţia care se cerea.

J. V. PANDELESCU

Inaugurarea concertelor—colocvii ale Filarmonicii

În această primă parte a stagiunii, Filarmonica „George Enescu" a luat iniţiativa inaugurării unui ciclu de concerte-colocvii, dedicate principalelor genuri ale muzicii de cameră. Formula imaginată de organizatori se deosebeşte de aceea a concertelor dezbatere de la Radioteleviziune, prin aceea că discuţiile se poartă înainte de (şi nu după) concert, la ele participînd o seamă de personalităţi special invitate (şi nu vorbitori „voluntari" din sală). În felul acesta se cîştigă în concentrare a gîndurilor exprimate, ceea ce se pierde din spontaneitatea intervenţiilor, atenţia fiind concentrată asupra problemelor de ansamblu, legate de genul pus în discuţie, mai degrabă decît asupra lucrărilor executate în concert, care devin o ilustrare a ideilor vehiculate în cadrul colocviului. Formulele rămîn desigur, ambele, valabile. Esenţial este că atît concertele-colocvii, cît şi concertele-dezbatere stimulează procese de gîndire în jurul unor fenomene muzicale, ceea ce nu poate fi decît spre folosul dezvoltării culturii generale a publicului în acest domeniu concret al artei sunetelor.

Prima manifestare a ciclului a fost dedicată liedului, gen în care se pot consemna valoroase realizări româneşti, deopotrivă în domeniul creaţiei ca şi în cel al interpretării. Colocviul — la susţinerea căruia au fost invitate o seamă de importante personalităţi artistice : compozitori, poeţi, critici de artă, cîntăreţi — a scos la iveală bogatele tradiţii existente în cultura noastră cu privire la muzica vocală de cameră. Compozitorii Doru Popovici, Pascal Bentoiu, Felicia Donceanu, poeta Nina Cassian, criticul Valeriu Râpeanu, cîntăreţele Emilia Petrescu şi Lisette Georgescu au adus interesante contribuţii la clarificarea unor aspecte teoretice şi practice, legate de domeniul pus în dezbatere.

Pînă la începerea concertului propriu-zis ni s-a oferit posibilitatea audierii cîtorva deosebit de preţioase înregistrări pe bandă, cu caracter de document : liedul *Invitation au voyage* de Duparc, în interpretarea exemplară sub toate aspectele a tenorului, astăzi octogenar, Constantin Stroescu — prezent pe scenă printre personalităţile invitate — liedul *Pasărea verde* de Mihail Jora, pe versuri de Zaharia Stancu, prezentat de Lisette Georgescu alături de autorul însuşi la pian, şi fragmente dintr-un recent interviu acordat la Bucureşti de Elisabeth Schwarzkopf, maestră necontestată a liedului.

Programul „pe viu" care a urmat, a cuprins o antologie în „raccourci" a liedului românesc, cu pagini de George Enescu, Mihail Jora, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Mansi Barberis, Nicolae Coman, alături de prima audiție a două *Serenade* pentru voce, harpă și flaut de Felicia Donceanu *(Primăvara florentină* și *Ce-nalt e portalul,* ambele pe versuri de A. E. Baconsky), remarcabile prin lirismul lor evocator, de o mare delicatețe și sugestivitate a atmosferei. Din creația universală au fost abordate lieduri de Schumann, Hugo Wolf, Mahler, Ravel, Britten, punctîndu-se astfel evoluția genului de la romantism pînă la muzica contemporană.

În ce privește latura interpretării, concertul a concentrat cîteva din cele mai remarcabile forțe de care dispunem în acest domeniu. Maeștrilor experimentați ca Emilia Petrescu, Valentin Teodorian și Elisabeta Neculce-Carțiș, li s-au alăturat tinerii Dan Mușetescu și Gheorghe Crăsnaru, ambii capabili să transmită în chip eficient — pornind de la coordonate diferite de temperament și însușiri vocale — gîndurile și sentimentele cuprinse în miniaturalele poeme muzicale.

În cel mai cuprinzător micro-recital al serii, Dan Mușetescu s-a impus în prima audiție de Felicia Donceanu, în două lieduri de Nicolae Coman și unul de Mansi Barberis, dar mai ales în cele două pagini din *Cornul fermecat al băiatului* de Mahler, printr-o mare forță de interiorizare și o remarcabilă bogăție de nuanțe expresive. Punînd în acțiune mijloace diferite — un glas amplu, o declamație plină de vigoare, un temperament năvalnic, o dicțiune impecabilă —, Gheorghe Crăsnaru s-a relevat în două din liedurile lui Enescu pe versuri de Clément Marot, încheindu-și programul cu o spectaculoasă interpretare a ciclului *Don Quichotte à Dulcinée* — „cîntecul de lebădă" al lui Ravel —, din care mai ales *Cîntecul de pahar* i-a relevat nebănuite resurse expresive în crearea unei atmosfere de mare exuberanță și de un umor comunicativ.

La succesul concertului au contribuit prin acompaniamente de calitate pianistele Marta Joja și Lavinia Tomulescu-Coman (în liedurile de N. Coman), alături de Maria Teclu-Nemțeanu la harpă și Voicu Vasinca la flaut (în liedurile de F. Donceanu). A fost o seară interesantă sub numeroase aspecte, care anunță un ciclu de ținută, demn să atragă atenția publicului iubitor al muzicii de cameră.

E. E.

Orchestra de studio a Radioteleviziunii Române

Printre primele concerte ale anului l-am înregistrat pe cel în cadrul căruia dirijorul Liviu Ionescu a prezentat în primă audiție lucrarea *Evocare* de Lucian Mețianu. Ascultînd-o, gîndul ne-a dus în urmă cu acum mai bine de o jumătate de veac, cînd lucrările compozitorilor români, chiar mai vîrstnici, nu se bucurau de asemenea favoruri decît cel mult la sfîrșitul stagiunii, cînd acestea erau aglomerate într-un singur concert simfonic. Desigur ne-am bucurat o dată mai mult. Astăzi își găsesc curs liber cele mai variate realizări ale compozitorilor noștri și lucrări pe care un critic de reputație cunoscută cum e Bernard Gavoty le comentează în fel și chip, la Paris, cu o tentă critică pronunțat negativă, referindu-se la compoziții concrete, electronice, stochastice, algoritmice și altele, cu o intoleranță ce ni se pare cel puțin curioasă, cu atît mai mult cu cît acerbul critic amintit se pronunța categoric favorabil, cu ani în urmă la Paris, declarîndu-ne personal că muzica cunoscutei lucrări *Medium* de Gian Carlo Menotti este „excepțional de bună" — ceea ce mărturisim că ne-a cam lăsat perplex, întrucît muzica amintită e de o banalitate fără seamăn. Dar să ni se ierte această introducere pentru a arăta că muzica lui Lucian Mețianu, în ciuda afirmației sale că este făurită din structuri sonore, obținute prin procedee concrete, structuri aleatorice și acțiuni de colaj etc. (afirmații în măsură să pună pe gînduri pe cei care s-ar informa cu anticipație asupra creației respective) este, dimpotrivă, o muzică accesibilă, clară, directă, bine scrisă și care nu pune nici la prima audiție vreo problemă dificilă. Despre celelalte lucrări ale compozitorului deocamdată nu vorbim. Viitorul va decide.

Am ascultat cu acest prilej *Concertul pentru violoncel și orchestră în Do major* de Haydn, în interpretarea solistului bulgar Venceslav Nikolov. Elev al lui Rostropovici, violoncelistul bulgar ,fără să aibă un ton penetrant și mare, a cîntat într-un stil ireproșabil, netrădînd cu nimic buna școală de la care se reclamă ; a dovedit sensibilitate și o mare puritate a stilului. Dacă va găsi posibilitatea să-și potențeze intensitatea sonoră, va putea fi socotit, indiscutabil un violoncelist de clasa cea mai frumoasă. Ne-a oferit în supliment o *Sarabandă* de Bach.

Dirijorul Liviu Ionescu care a încheiat concertul său cu *Simfonia a V-a în Si bemol major* de Schubert, a dovedit, o dată mai mult, seriozitate în pregătirea programului, muzicalitate în prezentarea lui iar în ce ne privește, am dori să-l vedem cît mai des pe podiumul de concert.

J-V. P.

PREMIERĂ LA OPERA ROMÂNĂ

„Olandezul zburător"

Pornind de la realitatea că repertoriul universal al Operei Române din București este dominat de creația italiană, orice inițiativă care tinde la ieșirea din acest cadru strîmt și la obținerea unor mai judicioase proporții între diferitele școli și epoci de dezvoltare a teatrului liric apare ca binevenită. Din acest punct de vedere, se cuvine să aplaudăm includerea în repertoriu — într-o nouă montare, realizată după o foarte îndelungată absență de pe afișele bucureștene — a operei *Olandezul zburător,* cu atît mai mult cu cît Richard Wagner era reprezentat pînă la această premieră doar prin rarisimele spectacole cu *Tannhäuser, Lohengrin* și *Maeștrii cîntă-*

reți din Nürnberg (acesta din urmă practic abandonat de mai multă vreme).

Pentru admiratorii stilului de operă wagnerian, *Olandezul zburător* prezintă — dincolo de interesul artistic propriu-zis — și un interes istoric: este prima lucrare în care Wagner abandonează genul „grand opéra" (ilustrat de predecesorii și contemporanii săi Auber, Spontini, Meyerbeer), pentru a aborda *balada dramatizată*, un prim pas către drama muzicală care avea să devină ulterior domeniul de afirmare al maestrului de la Bayreuth. În același timp, Wagner pășește aci pentru întîia oară pe tărîmul legendei, așezat mai tîrziu la baza tuturor creațiilor de maturitate. Tînărul compozitor în vîrstă de nici 30 de ani intuia necesitatea unor prefaceri stilistice în genul de operă; de aci decurg inovațiile apărute în *Olandezul zburător*, dar și unele inconsecvențe în tratarea declamației lirice, care nu apare întotdeauna unitară. Astfel, în timp ce pe alocuri (în romanța lui Erik sau în duetul Senta — Erik) se fac resimțite influențe ale modelelor italiene sau franceze, în alte pagini (în aria Olandezului, de pildă) își face apariția tipul de melodie dramatică adaptată ritmului vorbirii, care va caracteriza în operele următoare stilul wagnerian. Lipsa de unitate apare evidentă și dacă avem în vedere limbajul dramatic pasionat al scenelor Senta — Olandezul, comparat cu ambianța destinsă, străbătută de un caracter general popular, a unor momente ca dansul și corul marinarilor, corul țesătoarelor sau cîntecul cîrmaciului. În general, *Olandezul zburător* se prezintă ca o operă romantică, purtînd încă urmele stilului lui Weber și Marschner, deși — la o urmărire atentă — se întrevăd viitoarele principii wagneriene în tratarea orchestrală.

Pe plan strict dramaturgic, se întrepătrund aici două lumi distincte: cea *reală*, a corăbierului norvegian Daland — dornic s-o „căpătuiască" pe fiica sa Senta printr-o căsătorie cît mai avantajoasă —, a echipajului său, a tînărului vînător Erik, logodnicul Sentei, a tinerelor țesătoare din casa lui Daland, și cea *ireală, legendară*, a Olandezului, sortit veșnicei rătăciri, pînă cînd o fată se va jertfi, aducîndu-i mîntuirea. Legătura între aceste două lumi o realizează Senta, personaj real, dar care — pe planul trăirilor sale interioare — evadează din realitate, lăsîndu-se pradă unor halucinații legate de așteptarea venirii misteriosului Olandez.

Punerea în scenă a acestei opere ridică așadar dificila problemă de a întruchipa în mod vizual cele două lumi, de a realiza între ele un raport de tensiune dramatică, în măsură să lumineze conflictul acțiunii. Aflînd din afișul premierei că spectacolul poartă semnătura lui Alexandru Szinberger — apreciat regizor clujean, care a realizat numeroase montări de succes la Opera maghiară din localitate și pe diferite scene dincolo de hotare — am urmărit cu un legitim interes mijloacele puse în acțiune pentru rezolvarea sarcinii asumate. După cît se pare, Szinberger nu și-a propus însă să opună în spectacol cele două lumi imaginate de Wagner. În viziunea sa, elementele fantastice, ireale, sînt practic lăsate la o parte, acțiunea părînd să se desfășoare în întregime sub semnul unor realități cotidiene. Cum însă subiectul, personajele, dialogurile nu pot fi modificate, a rezultat un spectacol hibrid, în care între întîmplările scenice și valorificarea lor regizorală se nasc frecvente contradicții. În cele din urmă publicul înțelege cu greutate pînă unde merge realitatea și unde începe legendarul. Impresia aceasta este și mai mult accentuată de mișcarea stereotipă, convențională, a soliștilor, indiferent dacă este vorba de exprimarea unor pasiuni clocotitoare sau de tratarea unei căsătorii de conveniență, indiferent dacă în scenă se află personaje vii, reale sau eroi descinși din lumea închipuirii. Convenționalismul regizoral nu se limitează însă doar la mișcarea scenică a soliștilor, ci se extinde și la aceea a corului (în actul I, marinarii cîntă legănîndu-se în ritmul muzicii, ca la estradă). Impresia generală produsă de regie este că ea s-a limitat la o povestire simplă (chiar simplistă) a subiectului, lăsînd pe seama publicului să-și imagineze tot ce este legat de fantezie și mister. Să se reducă oare doar la atîta rolul regiei?

Ce e drept, Szinberger n-a fost ajutat de scenografia lui Ion Clapan, care a mers — la rîndul lui — pe linia unei totale lipse de imaginație și de sensibilitate. Decorul marin cu valurile în mișcare, suprapuse prin proiecție, ne-a amintit de picturile „în serie", de un gust îndoielnic, iar camera lui Daland ne-a sugerat — prin mobilierul ei și prin întreaga sa suprastructură — mai degrabă holul unei cabane turistice în pragul inaugurării, decît locuința unui bătrîn „lup de mare".

Pe planul conducerii muzicale, *Olandezul zburător* nu ridică probleme mai puțin dificile, deoarece se cere ca între italienismele convenționale și străfulgerările de geniu ale tînărului Wagner să se creeze o legătură organică. Constantin Bugeanu reușește aceasta numai în parte și în nici un caz în *Uvertură*, unde nu se percep nici asalturile valurilor și nici acele *crescendi* impresionante, menite să evoce intensitatea furtunii trăite de Wagner însuși în largul coastelor norvegiene. În locul acestora, ni se propune o atmosferă ponderată, poate la locul ei în *Parsifal*, dar în nici un caz în această operă tipic romantică, creată de un compozitor care îl admira pe Weber, inițiatorul prototipului operelor romantice.

Vorbind despre interpreți, se cuvine să acordăm prioritate corului, pregătit de Stelian Olariu, un colectiv care nu ne-a dezamăgit niciodată de cînd în fruntea lui se află acest muzician, inimos, de un înalt profesionalism și de o rar întîlnită conștiinciozitate. Corurile bărbătești din actele I și III, ca și corul feminin din actul II, au avut omogenitate, fluență, precizie în atac și în frazare, masivitate. Au fost, fără îndoială, cele mai izbutite momente — din punct de vedere pur muzical — din întregul spectacol.

Dincolo de rezervele formulate față de soliști în ce privește îndrumarea lor regizorală, se ridică unele aspecte legate de realizările lor pe plan strict vocal. În rolul titular, Nicolae Florei și Octav Enigărescu obțin creații valabile, fiecare în felul lui, primul punînd în valoare mai mult registrele masculine normale — îmbogățite printr-o expresivitate

lirică de frumoasă ţinută —, al doilea găsind o mare varietate de nuanţe şi de colorit, pentru a sublinia latura misterioasă, ireală a personajului. Ambii au părut încă insuficient familiarizaţi cu rolul, care le poate oferi în viitor prilejul unor creaţii pe un plan valoric superior. Ioan Hvorov a conturat cu mult aplomb actoricesc rolul lui Daland, dar a întîmpinat dificultăţi pentru a face faţă cerinţelor partiturii în registrul înalt. Personajul Sentei şi-a aflat în Mariana Stoica o bună interpretă în momentele de izbucniri violente, dar nu în egală măsură în pasajele de expresie lirică. George Lambrache a fost un Erik romantic, foarte „wagnerian de prima manieră"; într-un rol nu prea consistent pe plan dramaturgic, el a reuşit să dea eroului său un profil, impunîndu-se şi din punct de vedere pur vocal, mai ales printr-un registru înalt strălucitor. În alte roluri, Iulia Buciuceanu (Mary) şi Antonius Nicolescu (Cîrmaciul) au corespuns cerinţelor, prima mai mult, al doilea parţial.

Dacă, ajunşi la capătul acestei cronici, tragem linia pentru a realiza o adunare finală, constatăm că balanţa înclină sensibil spre aprecierile nefavorabile. Lucrul este cu atît mai regretabil, cu cît premierele nu sînt prea frecvente la Opera română, iar cele din creaţia lui Wagner constituie adevărate raritaţi. Este păcat — şi în fond, greu de explicat — ca, avînd la dispoziţie forţe artistice remarcabile, prima scenă lirică a ţării să nu fie capabilă să realizeze spectacole la nivelul exigenţelor în permanentă creştere ale publicului nostru. Iată o constatare care merită o analiză mai aprofundată ţintind la găsirea măsurilor destinate să ducă la revirimentul mult aşteptat.

E. E.

Concert coral Nicolae Niculescu

Am aşteptat cu interes apariţia dirijorului Nicolae Niculescu la pupitrul coralei Filarmonicii „George Enescu", apreciindu-l ca un muzician valoros, profund preocupat de problemele interpretării corale. Paralel cu activitatea didactică pe care o desfăşoară în cadrul Liceului de muzică nr. 1 din Bucureşti, Nicolae Niculescu găseşte timpul şi dispoziţia necesare activităţii concertistice.

Este de semnalat că datorită muncii sale, Liceul de muzică nr. 1 se poate mîndri la ora actuală cu o formaţie şcolară, capabilă să abordeze cele mai dificile creaţii corale contemporane.

In concertul prezentat la Ateneu, prima parte a cuprins muzică universală: un madrigal de Luca Marenzio, un chanson de J. Planson, un coral de J. S. Bach, *Felicester* de Randall Thomson, două cîntece din folclorul negru, prelucrate de Anders Orwall, *Tu iarnă, ce urîtă eşti* de Claude Debussy, un cîntec de Şebalin şi foarte dificila miniatură, *Cîntă lăutare*, de K. Szymanowski — ce s-a bucurat de o realizare notabilă, în care am apreciat şi calitatea vocii sopranei Paulina Ciocmărean-Stavrache.

Partea a doua a concertului, dedicată muzicii româneşti, ne-a readus în atenţie cîteva autentice valori din patrimoniul muzicii noastre corale: *Se ceartă cucul cu corbul* de Paul Constantinescu, *Hai mîndră* de Alexandru Paşcanu, *Alunelul oltenesc* de Nicolae Lungu, două madrigale de Doru Popovici şi Tiberiu Olah, *Ninge* de Constantin Palade şi *Cîntec voinicesc*, în primă audiţie, de Gh. Dumitrescu. Întreaga manifestare s-a bucurat de participarea atentă şi sensibilă a coralei Filarmonicii.

Orchestra simfonică a tineretului din Bucureşti

Uniunea Tineretului Comunist, Comitetul pentru Cultură şi Educaţie Socialistă al sectorului 1 şi Ateneul Tineretului au organizat primul concert al Orchestrei simfonice a tineretului din Bucureşti, veritabil eveniment ce se adaugă entuziastelor iniţiative de propagare a muzicii în rîndul tineretului. Tînărul dirijor Nicolae Racu a realizat un concert bazat pe un repertoriu variat: *Rapsodia a II-a* de George Enescu, *Concertul pentru violoncel* de Dvorak, *Concertul III pentru pian* de Beethoven şi *Uvertura Eurianthe* de Weber. Orchestra a avut multe momente de strălucire, mai ales în cele solistice. S-ar cere o mai mare diversificare a componenţei formaţiei, obiectiv care, în nici un caz, nu poate fi ocolit pe viitor. Andrei Csaba, solistul *Concertului pentru violoncel*, a constituit o prezenţă sensibilă, reliefată, în special în *andante*, iar Tudor Dumitrescu, foarte dotatul nostru pianist, ne-a atras atenţia, în dificilul concert de Beethoven, printr-o frazare inteligentă, un *rubato* condus cu fineţe şi bun gust, totul fiind supus unui tonus dinamic ireproşabil.

ANTON DOGARU

„Hanul cu cîntece"

Concertul-spectacol *Hanul cu cîntece*, al Ansamblului „Rapsodia Română", reprezintă de fapt cea de a treia premieră pe care acest colectiv artistic a prezentat-o publicului bucureştean în scurtul răgaz de la deschiderea stagiunii 1973—1974. In *Hanul cu cîntece*, concepţia scenografică (Elena Forţu) şi regizorală (Petru Mihail) abordează formula concertului-spectacol, scenariul fiind semnat de Angel Cîrstea şi Petru Mihail. Acestora li s-au alăturat, într-o deplină armonie, izbutita coregrafie a lui Ştefan Gheorghiu, ca şi mîna sigură a dirijorului Victor Popescu, în conducerea aparatului vocal-instrumental.

Realizatorii spectacolului şi-au propus, în *Hanul cu cîntece*, să limiteze sfera tematică, a obişnuitului spectacol folcloric de gen, printr-o înmănunchiere de cîntece de petrecere, populare şi romanţe, distribuite succesiv, într-o desfăşurare antrenantă, bine cizelată sub raportul redării artistice, pe canavaua pastelată şi multicoloră a unei adevărate parăzi a costumelor populare din aproape toate zonele folclorice ale ţării. Întreaga acţiune se desfăşoară în

incinta unui han (decoruri deosebit de sugestive) unde cîntecul şi voia bună se simt „ca acasă". Antrenul declanşat de hangiţă şi hangiu — actorii-prezentatori Paula Chiuaru şi Realini Lupşa — este contaminant, îl fac pe spectator să se considere părtaş la petrecere, evocîndu-i totodată tumultul şi clipele de destindere ce domneau în renumitele hanuri de odinioară.

La „petrecerea" de la *Hanul cu cîntece*, o contribuţie de seamă şi-au adus-o soliştii Elisabeta Ticuţă, Ana Maria Petreanu, Elena Merişoreanu, Ana Măndoiu, Ioana Cristea, Livia Petrovici, Ştefania Bolosan, Aurel Ioniţă, Gheorghe Turda, Constantin Cocriş, Atanase Lambru şi Carol Stefanidis, ale căror melodii „zise" cu mult foc, într-un autentic stil interpretativ, au stîrnit numeroase şi meritate aplauze. Aceleaşi elogii se cuvin fără îndoială dansatorilor, grupurilor vocale, dar mai cu seamă orchestrei, care, evoluînd atît pe scenă (prin rotaţie, sub formă de taraf) cît şi în fosă, s-a remarcat prin realizarea unui acompaniament de înaltă măiestrie artistică, în tălmăcirea unor elocvente orchestraţii şi aranjamente semnate de Florin Comişel, Victor Popescu, Iacob Ciortea şi Ionel Budişteanu.

CONSTANTIN RĂSVAN

Colocviu de comunicări

Împlinirea unui deceniu şi jumătate de la înfiinţarea şcolii de muzică nr. 5 din Bucureşti, a fost marcată prin organizarea simpozionului de comunicări ştiinţifice (11 studii şi referate), o audiţie muzicală festivă a elevilor, precum şi un reuşit recital al profesorilor de specialitate, manifestări susţinute pe podiumul sălii mici a Palatului R.S.R.

Referindu-ne la comunicările prezentate în cadrul simpozionului, apreciem expunerea prof. Matilda Păun, directoarea şcolii, cu privire la *Rolul şcolilor de artă în educarea tinerei generaţii* în care se evidenţiază importanţa studiului instrumentelor, al audiţiilor, în formarea multilaterală a elevilor, precum şi propunerea autoarei de a se reintroduce în programa analitică orele de literatură muzicală aşa cum, prin analogie, se predă istoria artei elevilor plasticieni. În comunicarea intitulată *Instruirea programată, ecou al ciberneticii în pedagogie*, prof. Florin Mîndrea abordează o temă de mare importanţă practică, privind perfecţionarea metodicii predării muzicii, evidenţiind principiile instruirii programate şi prezentînd consideraţii personale cu privire la această metodă modernă ca şi unele aplicaţii posibile în învăţămîntul muzical. Mai remarcăm de asemenea comunicările privind *Funcţia muzicală şi sensul ei estetic* (prof. C. Mărculescu); *Rezonanţa naturală a sunetelor, aplicaţiile ei asupra muzicii moderne* (prof. R. Gauder); *Aspecte şi probleme stilistice în interpretarea muzicii preclasice* (prof. C. Teutsch); *Muzica bizantină pură în sec. XVI la români* (prof. Sebastian Bucur) şi *Muzica, factor terapeutic* (prof. E. Visky), comunicări ce au generat interesante şi vii dezbateri.

Vorbind despre preocupările privind perfecţionarea predării la clasă a disciplinelor muzicale, relevăm concluziile practice, desprinse in referatele bazate pe experienţa îndelungată a profesorilor: E. Visky *Material didactic adecvat, mijloc important de ridicare a eficienţei lecţiei*, în care evidenţiază importanţa unor noi şi ingenioase materiale didactice pe care le-a aplicat elevilor diferenţiat pe grupe de vîrste, cu rezultate remarcabile în creşterea eficienţei lecţiilor; prof. V. Pintea a prezentat procedeele de formare şi dezvoltare a auzului muzical la elevii începători, experimentate în practica sa pedagogică, în cadrul comunicării *Unele probleme legate de intonaţia la vioară şi auzul muzical*, citînd în sprijinul ideilor sale tratatele unor maeştri şi pedagogi reputaţi ai viorii. Prof. El. Novacu a susţinut comunicarea *Despre formarea stereotipului pianistic la elevi*, arătînd importanţa automatismelor pianistice şi necesitatea formării lor încă din primii ani de şcoală, iar prof. Riri Mastero a prezentat cu exemplificări tema intitulată *Valoarea estetică şi metodică a caietului pentru pian Ana Magdalena Bach*, subliniind importanţa dezvoltării imaginaţiei artistice la elevi cît şi însemnătatea deosebită a preţioasei moşteniri a muzicii lui Bach.

La această manifestare ştiinţifică cu caracter festiv şi-au adus o reală contribuţie profesorul şi compozitorul Liviu Dandara, care a desfăşurat o bogată activitate în această şcoală încă de la înfiinţarea ei, profesorul şi muzicologul Popescu Băleni, profesoarele Ana Motora Ionescu şi Elisabeta Suciu de la Liceul de muzică nr. 1, prof. Albuţiu de la Şcoala de muzică nr. 4, prof. Chiţoran, director la Şcoala de muzică nr. 3, lector univ. Ion Pop, inspector în M.E.I. şi prof. Acojocăriţei, inspector la secţia de învăţămînt a Municipiului Bucureşti. În general, comunicările şi discuţiile care au urmat s-au situat la un nivel ştiinţific ridicat, la care a contribuit în mare măsură faptul că lucrările simpozionului au fost îndrumate şi conduse de cadre cu prestigiu ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti (prof.A. Trifu, L. Brumariu, D. Alexandrescu şi muzicologul A. Hoffmann). Apreciem acest mod de conlucrare ca un exemplu demn de urmat.

Audiţia muzicală festivă de la sala mică a Palatului R.S.R. şi recitalul susţinut de profesorii A. Schere, C. Dumitrescu, L. Betea, C. Faur şi D. Savitki au demonstrat rezultatele deosebite în pregătirea artistică a elevilor şi ţinuta de prestigiu a profesorilor artişti în interpretarea unor piese instrumentale de o exigenţă remarcabilă. Amintim cu acest

prilej că ecoul stîrnit de această prestigioasă manifestare ştiinţifică de la Şcoala de muzică nr. 5 a determinat dezbaterea temelor respective şi într-un cadru mai larg al cercului metodic al profesorilor de specialitate din şcolile şi liceele de muzică din capitală.

Ţinînd seama de utilitatea unor astfel de manifestări, ar fi necesar ca ele să capete un caracter sistematic în toate şcolile şi liceele de muzică din ţară. N-ar fi de asemenea lipsit de interes ca „Asociaţia profesorilor de muzică" în colaborare cu M.E.I. să selecţioneze cele mai valoroase lucrări care să constituie obiectul unor simpozioane ştiinţifice pe regiuni geografice şi la nivel republican, concomitent cu dezbaterea largă şi în revistele de specialitate. S-ar asigura astfel, şi pe această cale, stimularea cercetării ştiinţifice în rîndul profesorilor de muzică şi sporirea eficienţei aplicării acesteia, pe linia perfecţionării continue a învăţămîntului nostru muzical.

ELISABETA D. SUCIU

DIN ŢARĂ

Activitatea muzicală în judeţul Arad

Filarmonica de Stat din Arad se poate mîndri cu o activitate care datează de mai bune de un secol. Mulţi dirijori şi solişti români sau străini, de prestigiu internaţional, au concertat aici. Numeroase lucrări autohtone au răsunat pentru prima dată între vechile ziduri ale Palatului Cultural, edificiu monumental, aflat în imediata vecinătate a Mureşului. La cîrma acestei instituţii, succedînd unui valoros muzician, Nicolae Brînzeu, îl găsim azi pe Eliodor Rău. În general, repertoriul orchestrei cuprinde lucrări din literatura preclasică şi clasică, din epoca romantică şi modernă. Colectivul — la care se adaugă şi un valoros cor — poate programa aproape orice gen de lucrare simfonică sau vocal-simfonică. Publicul are o educaţie muzicală solidă şi de tradiţie. El preferă audiţia capodoperelor clasicismului şi romantismului, dar nu respinge aprioric muzica contemporană, densitatea audierii lucrărilor şi stilurilor, atît de diverse ale secolului XX fiind — în acest sens — o dovadă grăitoare. In activitatea orchestrei arădene, creaţia românească se află la loc de cinste. Concertele cuprind lucrări ale compozitorilor noştri, uneori prime audiţii absolute, printre care : *Triptic simfonic*, de Mircea Chiriac, *Uvertura solemnă* de Erwin Junger, *Mişcare simfonică* de Maya Badian, *Melodie infinită* de Theodor Grigoriu, *Diptic simfonic*, de Alexandru Paşcanu, *Inima pădurii*, cantată de Eugen Wendel, sau compoziţiile lui Nicolae Brînzeu şi George Draga, care, ca fii ai judeţului, bucurîndu-se de preţuirea şi dragostea publicului, au programată — în fiecare stagiune — cîte o nouă lucrare. Abordarea unor stiluri diverse, aparţinînd unor compozitori diferiţi, un mare număr de prime audiţii româneşti, iată o primă distincţie a harnicului colectiv muzical de pe malul Mureşului.

Valorificarea tinerelor talente este încă un obiectiv de seamă al conducerii instituţiei, în acest sens putîndu-se cita concertele susţinute de violonistul Cîmpan Fatyol, violistul Ladislau Darida şi alţii, toţi fiind membrii orchestrei simfonice din Arad. Este o iniţiativă stimulatoare şi lăudabilă care dă roade din plin, îndemnînd către o continuă perfecţionare, pe toţi instrumentiştii.

Educaţia muzicală şi concertele lecţii constituie una din principalele sarcini permanente ale instituţiilor de gen şi ea a fost însuşită aşa cum se cuvenea, de formaţia arădeană. Conştientă de faptul că prin educarea maselor largi de iubitori ai muzicii, şi în special a tineretului, publicul concertelor va fi din ce în ce mai numeros şi receptiv, Filarmonica din Arad organizează cicluri de lecţii la liceele din localitate, fie prin deplasarea în incinta unor şcoli, fie invitînd elevii la concertele săptămînale. Stagiunea de concerte educative se lărgeşte şi mai mult, dacă ne gîndim la numeroasele manifestări de acest gen, organizate în localităţile rurale. Astfel, la Pecica, Nădlac, Pîncota, Şiria, Sebiş, ş.a. orchestra simfonică şi corul, însoţiţi de un conferenţiar, fac deplasări, după un program bine gîndit şi sprijinit de forurile culturale judeţene. Acest program are în vedere deschiderea cît mai largă a porţilor orizontului muzical al melomanilor de la sate. Iată şi cîteva dintre temele prezentate : *Ritmul, melodia şi armonia, Muzica programatică, Clasicismul vienez, Naşterea şi dezvoltarea concertului, Dezvoltarea muzicii corale, Viaţa şi creaţia lui George Enescu* şi multe altele. Nu a fost omisă nici muzica populară, în concertele lecţii susţinute, cu participarea orchestrei de muzică populară, intrînd teme interesante ca *Folclorul de pe valea Mureşului, Folclorul Văii Crişurilor*, etc.

Colaborarea cu artişti amatori, constituie o sarcină permanentă, înscrisă în agenda de activităţi a Filarmonicii arădene. În afara concertelor festive, susţinute de orchestră împreună cu corurile orăşeneşti, mulţi membri ai formaţiilor filarmonicii depun o activitate neobosită, în calitate de instructori, printre ei fiind : Lupşa Petre, (corul din Birchiş), Bilaus Teodor (corul din Sebiş), Anton Tudor (corurile din Dieci şi Sintea Mare), Volosciuc Gheorghe (corul din Vărădia) şi dirijorul corului Filarmonicii, Paul Paradenco, conducătorul valoroasei formaţii corale de amatori din Buteni.

Corurile, numeroase şi calitative, constituie baza activităţii muzicale de amatori din judeţul Arad. Cele 28 de formaţii au un repertoriu format din cîntece patriotice, cîntece despre partid, prelucrări din folclor şi lucrări din creaţia clasică, naţională şi universală. Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă a populari-

zat și difuzat, în rîndul instructorilor de formații corale, culegeri care cuprind cele mai noi creații ale compozitorilor noștri, printre care : Mircea Neagu, Gheorghe Dumitrescu, D. D. Botez, Marin Constantin, Radu Paladi, Alexandru Pașcanu, Nicolae Oancea, Dinu Stelian ș.a. Măiestria prelucrărilor de folclor, datorate lui Nicolae Ursu, Gheorghe Danga, Augustin Bena, Sava Ilin, Gheorghe Șoima și alții, alături de acelea ale clasicilor muzicii noastre corale ca Ion Vidu, Sabin V. Drăgoi, Ioan D. Chirescu, Paul Constantinescu, sau universali ca Schubert, Delcasso, Dowland, Baldasare Donato, Hans Leo Hasler și Palestrina, n-au fost omiși din educația generală a maselor și sînt interpretați cu plăcere de către corurile arădene, cele mai harnice fiind acelea din Buteni, Almaș, Dieci, Hălmagiu, Sintea Mare, Birchiș, Conop, Vărădia, Ineu, Curtici, Sebiș, Bîrzava, Șiria, corul de cameră al Casei de cultură și corul Uzinei de vagoane din Arad.

Grupurile vocale susțin de asemenea o intensă activitate. În număr de 60, ele au inclus lucrări specifice acestor formații, create anume de cunoscuți compozitori români. La acestea se adaugă prelucrările de folclor pentru voci egale, creații care redau în mod sugestiv viața satului de azi. În orice caz, înființarea grupurilor vocale a fost făcută într-un mod organizat, fără a impieta bunul mers, sau a „concura" colectivele mari corale, activitatea ducîndu-se paralel și armonios, în completare. Fanfarele constitue formații specifice și de tradiție, pentru județul Arad. Ele au la dispoziție un repertoriu mobilizator și de agrement și își aduc o contribuție muzicală substanțială la viața satelor și orașelor de pe Mureș, luînd parte activă la sărbătorile populare sau festive. Orchestrele de muzică ușoară sînt principalele protagoniste în prezentarea genului îndrăgit deopotrivă de tineri și vîrstnici. Festivalul județean „Ritmurile tinereții", din 1973, a reunit peste 20 de formații și 70 de soliști, printre cîntecele de muzică ușoară figurînd lucrări de G. Grigoriu, Petre Mihăiescu, Radu Șerban, Temistocle Popa, Laurențiu Profeta, Marius Țeicu, ș.a.

Culegerea și valorificarea creației populare — parte integrantă a muncii cultural educative de masă, cunoaște din ce în ce mai multe și mai frumoase succese în județul Arad. Se poate cita astfel, culegerea de melodii instrumentale *Așa zice lăuta*, a tînărului profesor N. Nedelcu. Se mai află sub tipar *500 melodii de joc* a folcloristului I. T. Florea. Recent, în Arad a luat ființă *Asociația județeană a folcloriștilor, care* reunește în rîndurile ei pe cei mai de seamă și inimoși culegători de folclor, ce vor asigura formațiilor de taraf, soliștilor vocali și instrumentiști, un repertoriu autentic, pe zone folclorice. În patrimoniul interpretativ al formațiilor au și intrat unele suite de melodii din Felnac, Socodor, Pecica, Vîrfurile, Bocsig, Covăsînț, bazate pe lucrări de tradiție, cunoscute și iubite de locuitorii acestor locuri, săteni și orășeni, deopotrivă.

Pentru stimularea mișcării artistice de masă, *Comitetul județean al U.T.C.* și *Centrul de îndrumare a creației populare* au inițiat cîteva acțiuni de amploare, cele mai importante fiind „Festivalul cîntecului, jocului și portului popular din Țara Zărandului" care, la cea de a doua ediție a sa, a reunit cele mai bune tarafuri, soliști instrumentiști și dansatori, coruri, grupuri vocale și ansambluri folclorice. Amintim, de asemenea, Festivalul de muzică corală, „Cîntec în țară nouă", organizat în toamna anului 1973. Educația muzicală este desfășurată și cu sprijinul Școlii Populare de Artă. Astfel, cercurile externe de la Pecica, Ghioroc, Șiria, Chișineu Criș și Ineu, grupează amatori pentru învățarea viorii, pianului, muzicii ușoare, sau pregătesc viitori instrumentiști ai fanfarelor. De asemenea, schimburile reciproce de formații, ca cele între Buteni — Arad, Covăsînț — Șiria, Grăniceri — Arad, Ineu — Pîncota, ș.a. contribuie la ridicarea calității interpretative a concertelor.

Participarea formațiilor muzicale ale județului Arad, la cîteva manifestări pe plan național și internațional, constituie — de asemenea — un prilej de mîndrie pentru factorii și instituțiile de resort, dar — în primul rînd — pentru interpreții înșiși. Astfel, corul de cameră „Emil Monția" al Casei de cultură din Arad a reprezentat cu cinste patria noastră la festivalul-concurs „C. A. Segizzi" de la Gorizia — Italia 1972, unde a obținut premiul II ; corul mixt al căminului cultural din Buteni, a participat la mai multe festivaluri zonale ; corul mixt din Dieci, la Festivalul „Ion Vidu" de la Lugoj. La concursul *Cîntare Patriei,* organizat de Radioteleviziunea Română, atît formația din Arad cît și cea din Buteni s-au clasat în etapa finală.

Activitatea muzicală — profesionistă și de amatori — din județul Arad este intensă, permanentă și de calitate, ea fiind bine îndrumată, organizată și sprijinită. Dacă avem în vedere perspectiva acestei activități, care va contribui la creșterea numărului de formații muzicale, prin înființarea unor noi colective și reactivarea celor care și-au întrerupt activitatea, ridicarea calității interpretative, prin asigurarea unor instructori calificați, putem afirma că tradiția muzicală a acestor locuri este continuată cu pricepere și energie, că factorii de răspundere ai județului au știut să dea viață Documentelor de Partid referitoare la continua perfecționare a activității în domeniul culturii artistice de mase.

CLAUDIU NEGULESCU

Muzica la Braşov

Trei artişti de prim plan ai Braşovului din acei ce pot fi oricînd şi mult dincolo de oraşul lor, un just titlu de mîndrie românesc, au sporit cu strălucire zestrea de concerte a ultimelor săptămîni ale anului.

Incep înscrierea lor în cronică prin cele două apariţii pe estrade ale sopranei Ana Nigrim, interpretă lirică de alese şi multiple valenţe stilistice ca şi de o deosebită calitate vocală. Într-un ciclu de lieduri de Schumann, în pagini de Gh. Dima şi în cele cinci cîntece greceşti de Maurice Ravel, Ana Nigrim a unit pătrunderii şi comunicării superioare a unor opere atît de felurite darul rar şi atît de preţios de a găsi în fiece clipă accentul spontanei lor retrăiri, apanaj al veritabilului artist.

Baritonul Paul Nicolaescu a prilejuit deopotrivă atît în cadrul simfonic cît şi în recital o elocinţă deosebită în caracterizări muzicale şi în reliefare de sens a mesajului textelor, susţinute de un glas viguros şi sigur.

A fost aplaudat în lieduri de Beethoven, balade de Gh. Dima şi în poemul de intense şi complexe exigenţe, *Stăpînul* de Gh. Dumitrescu, încercare interpretativă de amploare, impresionant biruită de artist.

În recital, ambii cîntăreţi şi-au asigurat colaborarea pianistică de încercată măiestrie a lui Liviu Theodor Teclu. Continuînd acum calea acestei cronici, trecute pe la tărîmul registrelor sonore acute şi apoi semigrave, se ajunge la concertul de contrabas al lui Wolfgang Gütler. Cuvinte ca „mare performanţă", „fenomen", „tehnică infailibilă", pot fi termeni care ar măguli pe mulţi concertişti. La adresa lui Gütler, ar deveni însă aproape derizorii. Jocul acestui tînăr solist e cu totul altceva. E mai ales o cascadă de muzică, o ilustrare neaşteptată a reinventării contrabasului, explorarea îndrăzneaţă şi pasionantă a celor mai de nebănuit posibilităţi latente ale vechiului şi năpăstuitului colos al corzilor. Arareori şi în chip mult mai limitativ, mai fusese trezit din somnolenţă de un Nanni, un Josef Prunner sau un Kusseviţki.

Acum şi-a părăsit surghiunul în mod mult mai manifest şi cu cît de frenetică bucurie !

În clasici, tonul lui Gütler e cald, amplu, pur, într-o manieră care ar putea fi invidiată de mulţi celişti ; fraza e mlădioasă şi expresivă, desfăşurîndu-se grav şi liniştit şi n-ar putea face bănuite în compoziţii de năstruşnică fantezie contemporană, furtunile de *pizzicatti*, de armonice volante, de iureşuri de arcuş ale artistului, sugerînd uneori o adevărată orchestră de contrabaşi dezlănţuiţi.

Artişti ca Wolfgang Gütler sînt din aceia ce pot stimula şi creaţia ispitind pe compozitori să scrie pentru un instrument dintr-o dată intrat într-o emancipare ce le descoperă prespective incredibile.

Concertul a fost acompaniat optim de pianistul Horia Cristian care şi-a dat şi un remarcabil concurs la o improvizaţie în doi, îndelung ovaţionată.

Ca întotdeauna, Filarmonica Gh. Dima a pus în lumină lucrări româneşti. Acestea au fost : *În lumea copiilor* de Achim Stoia (dirijor Mircea Lucescu), *Dixtuor ritmic* de Dumitru Bughici, evocare abil simfonizată a unora din năzdrăvăniile ritmice, timbrice şi improvizaţioniste ale jazz-ului, (soliştii s-au comportat foarte izbutit ; s-au remarcat în special Alexandru Stoiadin — baterie şi Nagy Zoltan — clarinet) şi *Proverbe şi ghicitori* de Mihai Moldovan (ingenioasă, sprinţară şi originală) cu concursul foarte bunului cor al Facultăţii de Muzică din Braşov.

O menţiune specială e cu totul cuvenită primei audiţii a *Concertului pentru orchestră* de Bella Bartok, în care dirijor şi orchestră s-au întrecut în prezentarea acestei capodopere publicului braşovean, răspundere extrem de serioasă, satisfăcută cu un succes memorabil din punct de vedere al reuşitei muzicale şi constituind una din cele mai însemnate realizări ale stagiunii. (La pupitru Ionescu Galaţi).

Doi din cei mai proeminenţi şi mai larg recunoscuţi solişti români au fost oaspeţii concertelor aceleiaşi orchestre : violonistul Ştefan Ruha într-o operă capitală din literatura universală, *Concertul* de J. Brahms, în care este incontestabil, ca în atîtea alte compoziţii de seamă, din repertoriul său, un autentic solist de valoare internaţională, ce se ascultă cu vie emoţie, (în bis o piesă pentru vioară singură, intens inspirată, a lui Ernest Bloch) ; în *Concertul al doilea* de Liszt, admirabila pianistă Sofia Cosma, care a entuziasmat întreaga sală. Deşi stăpînind marea bravură a tastelor cu autoritară măiestrie, artista face uşor uitat acest privilegiu cert prin chipul în care lasă muzica să vorbească celor care o iubesc.

Piese în „bis" din Chopin *(Vals)* Brahms *(Intermezzo)* şi Kabalevski, (o interesantă pagină de virtuozitate) au răspuns rechemărilor insistente ale asistenţei.

Acompaniamentul simfonic asigurat cu mînă expertă, degajat şi corsat în acelaşi timp, de Emanoil Elenescu, s-a făcut unanim preţuit.

Sub conducerea dirijorului Mircea Lucescu, care i-a creat condiţii de însoţire excelente, a putut fi ascultată la Filarmonică violonista de abia 15 ani, Mihaela Martin, a cărei accentuată energie ritmică şi dexteritate instrumentală neşovăitoare i-au permis să-şi valorifice categoric dezvoltarea timpurie a talentului său mulţumită căruia a cules, încă din anii trecuţi, două din cele mai însemnate premii ce-au fost instituite, la Suceava şi Bucureşti, pentru elevii de frunte ai şcolilor de muzică.

ROMEO ALEXANDRESCU

AGLAIA MIHĂILESCU—TOSCANI

La 3 ianuarie a.c. s-a stins din viaţă Aglaia Mihăilescu Toscani, după o activitate îndelungă şi laborioasă, pusă în slujba artei teatrale şi muzicale. Ea se numără printre artiştii valoroşi şi multilaterali care au contribuit în mod substanţial la dezvoltarea artei lirice în ţara noastră.

Succesele obţinute ca interpretă (pianistă, cîntăreaţă de operă şi operetă), şi apoi ca maestră corepetitoare la Opera şi la Conservatorul din Bucureşti, sînt mult apreciate de cei care au cunoscut-o.

Născută la 15 iunie 1889, la Brăila, fiica avocatului Sterie Ionescu primeşte încă din copilărie o temeinică educaţie muzicală. După terminarea liceului — în anul 1906 — pleacă la Berlin unde îşi continuă studiile muzicale la Sternische Konservatorium, cu renumitul profesor de pian Martin Krause. În anul 1908, studentă fiind, debutează la „Beethoven Saal" cu *Concertul nr. 3 în do minor* de Beethoven. Participă la toate producţiile din anii următori, susţinînd numeroase concerte şi recitaluri cu piese de Beethoven, Grieg, Liszt, Chopin etc.

Aptitudinile vocale deosebite o determină ca, paralel cu studiul pianului, să urmeze şi clasa de operă a Prof. Nicolaus Rothmül — absolvind clasele de pian şi canto cu premiul I (1909), şi dicţiunea şi declamaţia cu Max Reinhardt. Apoi caută să se

În opera „Martha" de Flotow

perfecţioneze la clasa de canto a profesoarei Rosa Papier-Baumgartner de la Viena. Ziarele germane sînt pline de elogii la adresa tinerei pianiste şi cîntăreţe. Între altele, cronicarul Prof. Dr. W. Altmann scrie în ziarul *National Zeitung* din 4 mai, 1909 :... „O realizare caracteristic teatrală ne-a oferit Aglaia Ionescu în rolul Irmentrant de Lortzing. Iar în *Berliner Tageblatt* (1909), marele critic muzical Dr. Leopold Schmidt scrie : „Domnişoara Ionescu s-a produs ieri în opera *Waffenschmied* de Lortzing şi s-a relevat cu un admirabil talent, jucînd excelent rolul bătrînei comice".

Vacanţele anilor 1909—1911 le petrece în ţară dînd concerte la Galaţi, Brăila, Bucureşti, Sinaia, cu care ocazie ziarele publică dări de seamă sub titlul : „Un talent în eflorescenţă", „O demnă reprezentantă a şcolii germane a marilor arii şi lieduri".[1])

După absolvirea Conservatorului şi pînă în anul 1920, Aglaia Ionescu desfăşoară la Berlin o intensă activitate artistică la teatrele : Neues Schouspielhause, Kroll-Oper, Theater des Westens, unde interpretează, în cadrul „Spiel-Oper", felurite roluri în creaţii de Mozart, Wagner, Gounod, Bizet, Mascagni, Flotow, Lortzing etc.

A fost prima artistă română care între anii 1911—1913 a apărut pe ecranele cinematografelor din străinătate, fiind angajată de către Casa de filme U.F.A. pentru turnarea filmelor : „Miracolul", „Spioana", „Veritas vincit", „Un caz ciudat" „Casa

[1]) Revista *Critica* din august 1910.

Frankfurt a. M.

Albert Schumann-Theater

Direktion: Julius Seeth

10. Sumurûn

Pantomime in 7 Bildern von Friedrich Freksa

Musik von Victor Holländer

Nach der Inszenierung von Professor Max Reinhardt

Dirigent: Der Komponist.

PERSONEN.

Der alte Scheich . . . . A. Franz Fischer
Der junge Scheich . . . . A. K. Römer
Sumurûn . . . . . Aglaia Jonescu
Die Dienerin . . . . . Elli Leux
Nur Al Din . . . . . Wilh. Ummünger
Der Buckel . . . . . Erich Neubürger
Die braune Sklavin . . . Miss Mirza Cheslir

cu păpuşi" („Nora") şi altele, sub regia cunoscutului regizor Joe May. Este, de asemenea, prima artistă română care a fost angajată la „Deutsches Theater" (1913) de sub conducerea marelui Max Reinhardt, într-un turneu în Germania ca interpretă a rolului titular din piesa *Sumurun* de Frekes, cu muzica de Viktor Hollaender şi regia lui Max Reinhardt. Tot în acest an a fost primită ca membră a sindicatului artiştilor din Berlin.

În 1914, în urma succeselor dobîndite în marile oraşe: Franckfurt am Main, München, Viena, Stuttgart, Mannheim etc., continuă să joace cu deosebit succes la Kammerspiele des Deutschen Theaters din Berlin, tot în piesa *Sumurun*, rolul interpretat şi de vestita artistă Pola Negri, piesă în care rolul Nur al Din era creat de celebrul actor Alexander Moissi.

Apoi, în toamna anului 1914 este angajată la National Theater, unde a jucat rolul principal din comedia *O Diese Weiber* şi alte piese, pînă la sfîrşitul stagiunii. În 1915, la „Friedrich-Wilhelm Stadt Theater" din Berlin, face parte din trupa de operetă sub conducerea muzicală a compozitorului Paul Lincke, în opereta *Gri-Gri*. Dar din cauza războiului majoritatea teatrelor berlineze îşi încetează activitatea.

Aglaiei Ionescu, cunoscută şi ca pianistă în cercurile muzicale berlineze, i s-a oferit în anul 1916 un angajament în formaţiile orchestrale simfonice ale Teatrului de cinema U.F.A. din Berlin, unde activează fără întrerupere pînă în anul 1920, cînd se înapoiază în România.

Reîntoarsă în ţară continuă să dea concerte de pian şi canto.

„D-na Aglaia Ionescu în Habanera din *Carmen* a fost bisată şi răsplătită cu furtunoase aplauze. Cîntă şi nuanţează admirabil. Aglaia Ionescu face parte din elita marilor artiste care pe lîngă arta cîntecului unită cu un fizic admirabil, are şi pe cea a acţiunii. Stăpînă pe sine, are o putere desăvîrşită asupra publicului pe care îl farmecă cu liniştea, frumuseţea şi talentul său extraordinar".[2])

Începînd din anul 1922, Aglaia Ionescu îşi exercită activitatea exclusiv ca pianistă, dînd o serie de concerte.

Acompaniază, de asemenea, între 1923—1944, toate concertele soţului său, tenorul Dem. Mihăilescu-Toscani.

La Conservator suplineşte catedra lui Caravia (1924—1925), după care rămîne în continuare corepetitoare la clasele de canto pînă în 1929, apoi din nou în 1933—1935, pentru ca în 1938 să fie numită asistentă şi maestră corepetitoare la clasa de operă a Prof. Mihail Vulpescu, colaborînd împreună pînă în 1943, în care timp au format mai multe generaţii de cîntăreţi de operă şi concert.

La Societatea de Radiodifuziune (1935—1937) este angajată pianistă în formaţia orchestrei de salon de sub direcţia maeştrilor Theodor Rogalski, Constantin Bobescu şi Constantin C. Nottara.

La Opera Română activează fără întrerupere din 1940 ca maestră corepetitoare, pînă în 1957, cînd se pensionează, încheind astfel o prestigioasă carieră după 50 de ani de activitate.

Paralel cu activitatea de la Opera Română, Aglaia Mihăilescu-Toscani desfăşoară un intens program artistic la Ateneele Populare din cadrul mişcării culturale a Municipiului Bucureşti, de sub direcţia lui Mihail Vulpescu.

La încheierea acestei rodnice activităţi, mulţi dintre foştii ei elevi şi colaboratori şi-au exprimat admiraţia şi recunoştinţa faţă de aceea care le-a fost îndrumătoare; astfel, Zenaida Pally mărturiseşte că Aglaia Mihăilescu-Toscani, pe lîngă o pregătire profesională înaltă, care i-a fost de un mare folos în carieră, a fost şi ca om la înălţimea artei sale. Jean Rînzescu, la rîndul său, ca fost elev îi apreciază marea cultură muzicală şi calităţile pedagogice strălucite. Douăzeci de ani mai tîrziu, ca director de scenă la Operă, afirmă că Aglaia Toscani i-a fost un foarte preţios şi eficient ajutor datorită marii sale experienţe artistice şi entuziasmului său care adesea mergea pînă la sacrificiu. Iar Egizio Massini o consideră un „stîlp al Operei", aducînd o valoroasă contribuţie artei lirice la noi în ţară.

La toate aceste remarcabile însuşiri artistice ale Aglaiei Mihăilescu-Toscani se mai adaugă o mare delicateţe sufletească şi o modestie rar întîlnită.

Devotata tovarăşă de viaţă a tenorului şi compozitorului Mihăilescu-Toscani, cu care a împlinit frumosul vis al artei în timpul vieţii lor, rămîne un demn exemplu de urmat.

CONSTANŢA OBREJA

[2]) *Deşteptarea* din 16.IV.1921, semnat Ioan Polychroniade.

Omagiu lui Pablo Casals

Mă aflam la Geneva cînd am auzit că lumea muzicală a suferit o grea pierdere prin moartea ilustrului artist şi om de cultură, Pablo Casals.

În toate timpurile s-au ivit stele ce ne-au luminat sufletele şi mintea ; în toate timpurile ele au lăsat urme adînci în istoria omenirii. Viaţa acestui mare artist a fost lungă, bogată şi cu totul neobişnuită în evenimente. Nu voi vorbi despre Pablo Casals ca violoncelist, dar am dorinţa să omagiez prin cuvinte pe acest meteor al vremurilor noastre. Viaţa sa a fost intensă, uneori dramatică, înălţătoare în suprema sa umanitate, încît s-ar putea scrie fără sfîrşit despre artistul şi omul, Pablo Casals.

Născut în orăşelul Vendrell, lîngă litoralul catalan, Casals de copil a îndrăgit marea, oamenii şi cîntecele lor. Semăna mult cu mama sa — Pilar Defillo Casals — femeie excepţională, frumoasă şi de o aleasă cultură. Întîlnise în viaţă personalităţi remarcabile, dar nimeni nu s-a putut asemui cu mama sa, pentru care a avut un cult. Datorită influenţei ei, Pablo Casals s-a dedicat muzicii. Intuind talentul excepţional al copilului, mama sa i-a îndrumat pregătirea spre arta sunetelor. Prima lui compoziţie (la 7 ani) după un vechi cîntec catalan, *El cant del Ocello* (Cîntecul păsărelelor), devine, mai tîrziu, cîntecul refugiaţilor spanioli în timpul războiului civil din Spania, iar Casals îşi făcuse un obicei de a încheia toate recitalurile sale cu acest cîntec. De asemenea, în timpul Festivalurilor de la Prades, într-un turn, 15 clopote, alcătuind un *Glockenspiel*, redau la fiecare oră această melodie, răspîndind-o peste munţi, ca un ecou. Pe clopotul cel mare scrie : „Acest cîntec duce departe suferinţa şi dorul catalanilor. Fie acest cîntec, cîntecul păcii şi al speranţei".

La vîrsta de 80 de ani Casals şi-a luat singura sa armă — violoncelul — şi s-a dedicat luptei pentru pace. Nu a fost om, artist, care să apeleze la el şi să nu fie ajutat cu toate mijloacele. Era intransigent în faţa violenţei, nedreptăţii, asupririi, intolerant şi neiertător faţă de incorectitudine, chiar şi atunci cînd era vorba de cei mai apropiaţi prieteni.

Ultimii 25 de ani de viaţă, artistul i-a petrecut într-o casă de ţară, în partea franceză a Pirineilor. Pentru Pablo Casals, fiecare zi era un prilej de bucurie a frumosului, în natura pe care a iubit-o mai presus de orice. Este cunoscut faptul că îşi începea ziua de lucru cîntînd muzică de Bach, cu evlavia statornică pe care o nutrea pentru marele muzician.

Cînd mai multe edituri i-au cerut să-şi scrie autobiografia, Casals a răspuns : „Nu sînt de părere să scriu o autobiografie. N-am făcut decît ceea ce trebuia să fac. Arta şi umanitatea sînt de nedespărţit". Cînd i s-a cerut aceasta, avea 93 de ani. A mărturisit vîrsta cu spontaneitate, adăugînd că bătrîneţea este un lucru foarte relativ.

Vitalitatea sa binecunoscută a determinat un grup de muzicieni sovietici din Caucaz să-i trimită o scrisoare care suna astfel : „Stimate şi iubite maestre ! Avem bucuria, în numele orchestrei georgiano-caucaziene să vă invităm a dirija unul din concertele noastre. Veţi fi primul muzician ce veţi avea distincţia să dirijaţi orchestra noastră. Niciodată în istoria orchestrei nu am oferit ocazia cuiva care să aibă vîrsta mai mică de 100 de ani. Toţi membrii orchestrei au peste 100 de ani. Am auzit însă de faima Dvs. multilaterală şi cu toată vîrsta „fragedă" de 94 de ani, vom face această excepţie. Aşteptăm răspunsul Dvs. Cu respect, Aslan Schlarba, Preşedinte, în vîrstă de 123 de ani."

Răscolitoare şi în acelaşi timp încurajatoare, îmbinînd triumfuri şi renunţări, legată de măriri şi puteri, dar mai cu seamă de popor, luptînd cu dîrzenie şi fără şovăială pentru solidaritatea internaţională şi libertatea umanităţii — iată viaţa marelui Casals, o glorie, un exemplu aproape fără precedent în viaţa muzicală a lumii.

Note de călătorie

În perioada august — octombrie 1973, călătorind prin Elveţia şi Austria, am avut ocazia să asist la diferite manifestări artistice şi să particip la unele discuţii despre artă şi muzică ale muzicienilor şi oamenilor de cultură.

Astfel, la 25 august în sala Teatrului mare din Geneva am asistat la concertul dat de pianistul Nikita Magalof, cîntăreaţa Elisabeth Schwartzkopf şi violonistul Yehudi Menuhin în folosul Fundaţiei Dr. Dubois — Ferrière — Dinu Lipatti. Din numeroasa asistenţă am remarcat pe şeful Confederaţiei elveţiene şi ambasadorul României la Berna. Printre altele, programul a cuprins *Pastorala* de Bach în *Fa major* pentru orgă (transcripţie pentru pian de Dinu Lipatti), interpretată de Nikita Magalof, *Ceaccona* de Bach în interpretarea lui Menuhin, *Sonata în caracter românesc* de Enescu, avîndu-i ca interpreţi pe Menuhin şi Nikita Magalof, *Trei cîntece ţigăneşti* de Liszt şi *Trei lieduri* de Hugo Wolf, avînd-o ca interpretă pe Elisabeth Schwartzkopf, acompaniată de Nikita Magalof. Programul s-a încheiat cu liedul *Morgen* (cu *violino obligato)* de Richard Strauss în interpretarea Elisabethei Schwartzkopf şi Yehudi Menuhin. Concertul s-a bucurat de o deosebită primire din partea publicului, atît prin piesele înscrise în program cît şi prin înalta ţinută artistică a celor trei remarcabili interpreţi.

A urmat, după mai bine de o lună de vacanţă a activităţii artistice şi muzicale, deschiderea concertelor orchestrei „Suisse Romande". Primit cu vii aplauze de către pretenţiosul public elveţian, Wolfgang Sawallisch, noul dirijor al orchestrei, a înscris în program *Mandarinul miraculos* de Béla Bartók şi Simfonia *Eroica* de Beethoven. Sawallisch a reuşit să-şi demonstreze multiplele-i posibilităţi artistice prin felul personal în care a conceput interpretarea celor două lucrări, iar orchestra „Suisse

Romande" a reuşit să-şi onoreze noul şef de orchestră cu entuziasm şi o execuţie de zile mari.

Opera din Lausanne a înscris ca unul din evenimentele stagiunii premiera *Requiemului* de compozitorul elveţian Frank Martin. Concepută cu măiestrie şi vigoare, lucrarea va rămîne ca o încununare a întregii creaţii a compozitorului elveţian.

Tot la Lausanne am ascultat-o pe interpreta argentiniană Martha Argerisch (o fostă elevă a Madeleinei Dinu Lipatti) care în *Concertul* de Ceaikovski a uluit prin temperament, tehnică, muzicalitate şi avînt tineresc. Orchestra dirijată de S. Aubado a realizat o coeziune desăvîrşită cu interpreta.

Am avut de asemenea prilejul să particip la un concert al cărui program cuprindea lucrările unor tineri compozitori elveţieni. Muzica acestora mi s-a părut abstractă, ermetică. Sigur că cercetările de laborator au utilitatea lor, dar cu condiţia să se manifeste într-o muzică care să trăiască şi să redeştepte interesul publicului, altfel sînt sterile. În general, grupul acestor tineri compozitori elveţieni, fără îndoială de talent, este încărcat şi de o mare doză de snobism, exprimîndu-se cu prea mare uşurinţă despre alţi muzicieni, dînd verdicte sarcastice şi multe altele. Au declarat că de mult n-a mai fost scandal la un concert, că doresc să-l provoace cît de curînd, fiindcă un scandal este dovada unei valori şi ea este urmată mai totdeauna de un triumf (vezi „*Le sacre du printemps*" de Stravinsky).

Nu aceeaşi atmosferă întîlneşti la Viena, unde publicul rămîne conservator şi îşi adoră eroii lui romantici: Brahms, Strauss, Reger, cel mult Webern. Fac aceasta aproape cu mîndrie naţională; ceea ce este însă sigur, vienezii iubesc *muzica, muzică* şi un spectacol la Opera mare sau un concert cu Wiener Philarmoniker nu se uită uşor şi n-are valabilitatea anecdotică a concertelor de muzică serială abstractă, a căror audiţie conţine încă efecte de nedumerire pentru foarte mulţi muzicieni şi mai mult încă pentru publicul meloman. Noul fenomen sonor e în devenire şi desigur îşi va spune un cuvînt greu şi definitiv, dar nu se ştie cînd!

Intr-o conversaţie cu Henry Gagnebin, d-sa spunea: „Muzica nu e făcută pentru compozitor ci compozitorul pentru muzică, aşa cum arta nu e făcută pentru artist, ci artistul pentru artă. Muzica este o artă mult mai dificilă, simplă şi subtilă în acelaşi timp. Este talentul de a descoperi un accent proaspăt, spontan, neaşteptat şi mai ales suflul de a însufleţi o operă".

Părerile sînt şi vor fi împărţite, mai cu seamă atunci cînd bate un vînt ce răscoleşte frunzele, florile, rupe crengile, dar nu dărîmă brazii şi arborii cu rădăcini înfipte adînc în pămîntul rodnic din care s-au înălţat.

LISETTE GEORGESCU

Bayreuth

Au trecut o sută de ani de cînd Richard Wagner a ales oraşul Bayreuth ca loc de înălţare a unui lăcaş menit să-i prezinte şi să-i apere peste timpuri crezul său artistic; o sută de ani în care micul oraş bavarez a devenit, datorită lui, mare, ameţitor de mare, ca prestigiu muzical.

Istoricul vechiului burg german este bogat în mărturii de gîndire activă şi înălţătoare, dar zorile celebrităţii lui par a fi început în ziua de 22 mai [1]) 1872, odată cu cea dintîi piatră pusă la temelia templului de pe colina ce domină geografic şi spiritual mica lui întindere, de către însuşi Wagner, cu cuvintele: „Închid aici o taină, veacurile să o păstreze". Era taina olandezului mereu rătăcitor şi a dezamăgitului Lohengrin, era taina îndrăgostitului Tristan şi a cutezătorului Siegfried, taina mereu căutatelor căi către limpezirea unor gînduri mistuitoare şi a exprimării lor prin intermediul mirajului scenic şi sonor. O taină pe care generaţii de iluştri artişti — dirijori şi regizori, cîntăreţi şi instrumentişti, decoratori şi coregrafi — s-au străduit să o descifreze şi să o dezvăluie în noi şi noi versiuni de profundă şi mereu contemporaneizată înţelegere a ei.

Nici unul dintre oraşele lumii nu întreţine mai fanatic cultul vreunui creator de muzică, asemenea micului Bayreuth. Fiecare vară a anului înseamnă o nouă sărbătoare wagneriană, înseamnă un nou mare examen al valorilor interpretative, o nouă competiţie artistică de maximă exigenţă. S-a creat pe scena teatrului fundat acum o sută de ani, o tradiţie a perfecţunii interpretării, care nu mai permite concesia unor jumătăţi de măsură, a unor dibuiri sau toleranţe de variat nivel artistic în ansamblul realizator, tradiţie care plasează evenimentul anual local — „Festivalul Wagner" — în fruntea marilor manifestări din viaţa muzicală internaţională. S-a format o opinie bayreuthiană de o competenţă cu totul excepţională în subiectul Wagner, s-a format un public specializat — german şi străin — care îşi dispută cu luni înainte asigurarea unui loc în sobra sală de la „Festspielhaus", după cum s-a creat şi o culoare locală specifică acestor manifestări estivale de la Bayreuth, în timpul cărora nimănui nu i se mai poate părea extravagantă forfota de lume, purtînd cele mai variate ţinute de gală — de la voalurile indiene pînă la volanele argentiniene — în plină zi sau în miez de noapte, sub arşiţă de soare sau sub ploaie torenţială, îndreptîndu-se aproape zilnic, către sfîrşitul lunii iulie a fiecărui an, pe cărările ce converg spre focarul Wagner.

Acesta este, de o sută de ani [2]), ritualul micului oraş din Bavaria, devenit unul din marile foruri de apreciere a măiestriei şi rezistenţei artistice.

Dar la această măreaţă tradiţie care aureolează pitoreasca localitate bavareză se mai adaugă o impresionantă manifestare internaţională - cea a întîlnirii anuale a tineretului. Este o a doua etapă a sărbătorilor de la Bayreuth, etapă desfăşurată de-a lungul lunii august, care aduce o împlinire a eve-

---

[1]) Ziua de naştere a lui Richard Wagner.

[2]) Festivalurile Wagner datează din anul 1876, fiind conduse pe rînd, de către: Richard Wagner (1876—1882); Cosima Wagner (1886—1906) Siegfried Wagner (1908—1930); Winifrid Wagner (1930—1944); Wieland Wagner şi Wolfgang Wagner (1951—1966); Wolfgang Wagner (după 1966 — anul morţii lui Wieland Wagner).

nimentelor festive inaugurale şi înscrie o nouă tradiţie în istoria oraşului de pe Main.

Iniţiativa unei reuniuni de anvergură mondială a tineretului artistic, aparţine lui Herbert Barth, directorul serviciului de presă al „Festivalului Wagner", traducînd iniţial intenţia de a oferi viitoarelor generaţii de artişti posiblitatea de a se apropia de forţa constructivă a mesajului wagnerian — un mesaj îndreptat împotriva dezumanizării pe care o imprimă puterea avuţiei *(Tetralogia)*, formalismul cultic *(Tannhäuser)*, acţiunea distructivă a intrigilor *(Lohengrin)*, platitudinea conservatorismului *(Maeştrii cîntăreţi din Nüremberg)* — un mesaj sprijinit pe o concepţie creatoare de o impresionantă complexitate şi originalitate, cu implicaţii imediate în întreaga evoluţie a genului de operă şi a limbajului muzical, în general.

Pe această bază, a unor entuziaste eforturi de a se întreţine vie flacăra geniului lui Wagner şi actualitatea mesajului său, a prins viaţă, în anul 1950, ideea de a invita şi găzdui la festivitatea anuală bayreuthiană reprezentanţi ai tinerimii muzicale din lumea întreagă. Şi nu se poate trece cu vederea marele merit al lui Herbert Barth, omul de cultură aparţinînd unei generaţii ce a beneficiat de cele mai diferite forme de interpretare şi realizare a operelor lui Wagner, care, în plină criză postbelică (1950) reuşeşte să dea viaţă unei noi forme de întîlnire anuală a iubitorilor de muzică la Bayreuth, cea cunoscută sub denumirea de „Internaţionales Jugendfestspieltreffen". Iniţiativa este cu atît mai generoasă, cu cît ea vizează lumea tineretului pe cît de derutată de multitudinea aspectelor ideologice şi ale manifestărilor în artă (sau „non artă"), pe atît de lipsită de mijloace pentru a putea circula şi a cunoaşte valorile tradiţiei, elementele lor constitutive sau sensurile lor propulsoare din diferitele domenii artistice. Cuvintele scrise de Herbert Barth în articolul său publicat în periodicul „Jugend" din anul 1950, sub forma unui „Credo", dezvăluie sensuri umanitariste de vitală importanţă, astăzi, în ameninţătoarea persistenţă a confruntării forţelor şi diverselor interese politice: „Cred — încheia autorul şirul convingerilor sale — că tineretul oricărui popor şi oricăror condiţii sociale ar aparţine, a înţeles şi va şti să discearnă în viitor care sînt adevăratele forţe capabile să anuleze atrocile erori ale trecutului şi să apere omenirea de o nouă catastrofă; cred că nu va mai fi în stare să se urce într-un avion pentru a distruge oraşe şi ţări, provocînd cu un singur gest nenorocirea şi pieirea oamenilor, a locurilor lor de muncă, a căminelor lor; că nu va mai accepta să execute asemenea „ordine" şi nu se va mai servi de vreo armă pentru a curma cu sînge rece vieţile semenilor lor, nesocotind principiile fundamentale ale eticii umane.

Cred că numai curajul fiecăruia şi puterea de jertfă sînt adevăratele virtuţi care pot servi idealul de pace universală al zilelor noastre, şi că nu există în prezent vreun ideal mai măreţ şi mai demn de eforturile noastre, ca acesta; cred, însfîrşit, că este de ajuns să faci apel la forţa spirituală a oamenilor şi a popoarelor lumii, pentru ca opresiunea şi distrugerea să poată fi stăvilite".

Apelul lui Herbert Barth a avut răsunet din ce în ce mai larg în rîndurile tineretului din lumea întreagă, ajungînd să adune la Bayreuth, în ultima reuniune din vara anului 1973, patru sute de participanţi, ca soli ai artei din 29 de ţări [3]). Extinderea s-a produs nu numai pe plan numeric, ci şi în aria manifestărilor artistice. Astăzi, întrunirile internaţionale de tineret, iniţiate de Herbert Barth şi conduse cu o uimitoare forţă de cuprindere de către soţia sa, muziciana Grete Barth, o apreciată absolventă a clasei Aureliei Cionca de la Conservatorul din Bucureşti, nu privesc numai muzica, sau — în mod cu totul localizat — numai creaţia lui Wagner; ele cuprind preocupări şi realizări de interes şi răsunet deosebit în toate domeniile de creaţie, ca teatrul şi baletul, literatura şi arta plastică, cărora li se adaugă manifestări intelectuale aparţinînd — de la an la an — diverselor ramuri ale gîndirii omeneşti, susţinute prin conferinţe şi dezbateri de către prestigioşi specialişti. În anul acesta, alături de o expoziţie de grafică modernă americană, în care se puteau întrezări tendinţe de cea mai variată concepţie (de la cultul amănuntului pînă la stilizarea de extrem rafinament, de la măreţia unor simboluri la aspecte şocant naturaliste), alături de permanenta vibraţie a muzicii din sălile de studiu a instituţiei-gazdă (Städt Berufsschule) sau de repetiţiile spectacolelor teatrale, se comunicau zi de zi, în săli de cursuri şi seminarii, de cenacle sau conferinţe, părerile şi îndrumările unor maeştri de reputaţie internaţională — interpreţi, muzicologi, dramaturgi, scenografi, literaţi — fie ca îndreptare în înţelegerea repertoriului wagnerian ce urma a fi prezentat de pe tribuna de la „Festspielhaus", fie ca problematică pusă de specificul spiritual şi tehnic al contemporaneităţii, în domeniul creaţiei şi interpretării.

Dintre toate direcţiile artistice şi ale preocupărilor iniţiate la întîlnirile internaţionale ale tineretului de la Bayreuth, dominantă rămîne totuşi muzica, sub diferitele ei forme de manifestare: corală, camerală, simfonică, vocal-simfonică. Formaţii de variată apartenenţă naţională, venite din cele mai îndepărtate colţuri ale lumii, şi-au adus aportul lor entuziast, concertînd în viaţa muzicală a acestei luni sărbătoreşti — luna august — în săli speciale de concerte (Stadthalle), între zidurile vechilor biserici din oraş sau împrejurimi, sau în aer liber (curtea închisorii oraşului Bayreuth).

Impresionantă a fost emulaţia dintre aceste diverse ansambluri artistice în cadrul concertului inaugural al Festivalului internaţional al tineretului, concert în care studenţii Conservatorului „Ciprian Porumbescu", din Bucureşti, conduşi de dirijorul Emil Bîclea, au dat una dintre cele mai categorice probe de conştiinţă artistică şi profesională, mult apreciată de public şi de organizatori. În pofida faptului că au descins în gara Bayreuth doar cu o jumătate de oră înaintea concertului de gală inaugural, ansam-

---

[3]) Algeria, Anglia, Argentina, Austria, Belgia, Bulgaria, Canada, Chile, Danemarca, Elveţia, Egipt, Finlanda, Franţa, Israel, Iugoslavia, Japonia, Liban, Noua Zeelandă, Norvegia, Olanda, Polonia, R.F.G., România, Spania, Suedia, Turcia, Ungaria, U.S.A., Venezuela.

blul studenților bucureșteni și-a dat o strălucită contribuție la marele succes al serii muzicale, interpretînd *Lied și Scherzo pentru dublu cvintet de suflători*, de Florent Schmitt. O emoție deosebită și cu totul justificată în ambianța cultului wagnerian, a declanșat (în cadrul aceluiași concert) interpretarea lucrării *Melodia infinită* de Theodor Grigoriu — un omagiu adus memoriei lui Wagner și a devotaților lui propagatori — de către orchestra de coarde a Conservatorului „George Enescu" din Iași, sub conducerea dirijorului Ion Baciu, unul dintre muzicienii intrați în rîndul clasicelor prenzețe ale manifestărilor muzicale de vară de la Bayreuth.

Impresionantă a fost și munca depusă de fiecare tînăr artist în parte pentru a reuși să treacă marele examen din fața unei judicioase comisii de selecționare și a reuși astfel să participe în componența internațională a ansamblului simfonic sau vocal-simfonic ce urma să încununeze viața de concert a festivalului. Se pregătea un ansamblu ce trebuia să cuprindă pe „cei mai buni" dintre „cei mai buni" trimiși să reprezinte diferitele școli de interpretare ale țărilor și națiunilor lumii. Și aș dori să împărtășesc cititorilor noștri — nu fără justificată emoție și mîndrie — unul dintre cele mai categorice succese ale școlii de interpretare românești, amintind faptul că în acest ansamblu final, care a întrunit cele mai apreciate talente din rîndurile tineretului prezent la Bayreuth, interpreții români — majoritatea selecționați în această ultimă formă de concertare a festivalului — au primit satisfacția supremă de a se număra printre primii vizați de către dirijorul *Hanz Zender* (Hamburg) pentru a se ridica și răspunde ovațiilor fără sfîrșit ale publicului, la încheierea concertului. Ca o confirmare a aprecierilor manifestate direct, în sală, de către dirijorul Zender, redăm cîteva gînduri ale sale, scrise la despărțirea de ansamblul condus de el : *„Dintre participanții la componența orchestrei de tineret a festivalului, cei mai buni și cei mai evoluați din punct de vedere artistic, au fost anul acesta Românii. Cu deosebire impunătoare a fost contribuția primului oboi*[4] *și a primului clarinet*[5]*, precum și a fantasticei prime trompete*[6] *— toți artiști desăvîrșiți. Mulțumesc pentru munca bună"* — scrie dirijorul Zender, în încheierea aprecierilor făcute pentru presa locală și românească.

Elogii asemănătoare sînt de găsit și în rîndurile adresate presei de către *Dimiter Christoff*, vicepreședintele Uniunii compozitorilor din Sofia : *„Am admirat de fiecare dată ansamblul de studenți români prezenți la Bayreuth, pentru vitalitatea, muzicalitatea și remarcabila disciplină pe podium. Ansamblul de suflători conduși de Emil Bîclea (din București), orchestra de coarde condusă de Ion Baciu (din Iași), au avut aici una dintre înaltele lor performanțe. Către acești tineri artiști îndrept toată admirația mea"*. Iar din aprecierile scrise de către profesorul *Edwin Golnik* de la Academia de muzică din Varșovia, desprindem : *„Am ascultat cu admirație celebrul ansamblu de muzică de cameră condus de profesorul Bîclea. Este o formație de suflători de înaltă ținută artistică, pe plan european. Am admirat dăruirea și angajarea lor totală pentru a transmite o muzică mare, au executat cu totul impresionant lucrările lui George Enescu și ale altor compozitori. Sînt fericit că am avut posibilitatea de a cunoaște colegii români și de a trăi alături de ei zile muzicale atît de minunate"*.

Dintre considerațiile făcute asupra măiestriei și comportamentului formației bucureștene, deosebit de semnificative rămîn rîndurile scrise în mod oficial de către președintele asociației „Internationales Jugendfestspieltreffen" — Herbert Barth : *„Grupul de studenți de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" care a participat anul acesta la festivalul nostru internațional de tineret* — scrie D-sa, adresîndu-se presei românești — *a fost remarcat în mod deosebit datorită eminentelor lui realizări artistice, realizări ce au avut drept urmare succes atît în rîndul participanților la întîlnirile noastre aparținînd multor țări, cît și în rîndul publicului și al presei. Am fost deosebit de impresionați de disciplina acestor studenți, de felul în care au participat la cursuri și seminarii, la repetiții și concerte, contribuind astfel la marele succes al festivalului întîlnirii tineretului din anul acesta. Odată cu mulțumirile noastre, dorim să exprimăm speranța vie de a putea saluta și în anul viitor la Bayreuth prezența unei grupe de studenți de la Conservatorul din București'.*

Se cuvine a menționa, urmărind ordinea alfabetică, numele tuturor membrilor acestui grup de artiști bucureșteni, soli ai unei arte și ai unei etici atît de elogios apreciată pe plan internațional : 1. Studenți : Chiriacopol Epaminondas, Colan Ruxandra, Durdun Ion, Gantolea Vasile, Mandeal Cristian, Nichisov Alexandru, Olaru Ion, Olteanu Ion, Rațiu Ioan, Ștefănescu Adrian-Iulian, Suma Virgil ; 2. Membri ai orchestrei simfonice a studioului Conservatorului : Bărbuceanu Valeriu, Betea Lazăr-Augustin, Danci Alexandru, Gheorghe Eugeniu-Corneliu, Pall Deneș. 3. Cadre didactice : conf. Bîclea Emil, lector Cudalbu Ion, lector Ștefănescu Ioana, asistent Chișu Radu-Emil, asistent Văduva Iancu.

Un merit deosebit în succesul obținut în acest an de către studenții Conservatorului bucureștean, revine profesorului și dirijorului Emil Bîclea. În afară de remarcabila sa interpretare în redarea stilului lui Mozart *(Serenada K.V.375)*, lui George Enescu *(Dixtuorul pentru instrumente de suflat)*, sau Florent Schmitt *(Lied și Scherzo pentru dublu cvintet de suflători)*, prezența îndrumătorului artistic al grupului român s-a făcut mereu simțită în climatul de muncă pasionată, ca și în cel de vacanță, al taberei artistice de la Bayreuth.

Privind în ansamblu și în prespectivă participarea școlii de interpretare românești la acest prestigios festival, se poate remarca dublul circuit pe care o asemenea formă de manifestare îl realizează : pe de o parte favorizează afirmarea talentului românesc peste hotare, pe de altă parte contribuie la lărgirea orizontului său, prin contactul direct cu impresionantele mărturii ale culturii și artei tradiției universale sau ale diversității de aspecte din realizările contemporane.

---

[4]) Chișu Radu-Emil
[5]) Bărbuceanu Valeriu
[6]) Văduva Iancu

Peste satisfacția artistică și experiența cîștigată, peste prilejul de a cunoaște aspirațiile generației tinere din lumea întreagă, peste emoțiile trăite la spectacolele operelor lui Wagner în viziunea urmașilor săi și a unor impunătoare contribuții interpretative, se încrustează în memoria noastră, a celor ce am contribuit la realizările festivalului și am beneficiat în același timp de înălțătoarea lui ambianță, sensul cuvintelor înscrise pe frontispiciul casei lui Wagner din Bayreuth — „Wahnfried" — casa în care iluziile zbuciumatului muzician și-au găsit pacea. Asemenea teatrului lui și înălțată o dată cu acesta (între anii 1872—74) această casă-muzeu — cămin al anilor tîrzii — rămîne și ea o operă a complexului artist, o realizare a aspirațiilor sale din îndelungii ani de peregrinări.

Am părăsit acest oraș al păcii lui Wagner, cu sentimentul unei împliniri sufletești, cu sentimentul unei păci spirituale către care se tinde astăzi pretutindeni, o aspirație care a străbătut gîndirea marilor umaniști ai tuturor timpurilor și care a înaripat imnul înfrățirii dintre oameni al lui Schiller și Beethoven, o aspirație atît de mult alimentată de activitatea organizatorilor festivalului de la Bayreuth. Ei tind în prezent către realizarea unui grandios proiect, cel al înființării unei societăți permanente a tineretului mondial, cu sediul la Bayreuth, proiect ce deschide o perspectivă de acțiune cu totul remarcabilă în ansamblul tendințelor actuale de înnobilare a omului și de responsabilitate față de marile sensuri ale vieții și ale viitorului ei.

IOANA ȘTEFĂNESCU

Itinerar muzical Suedez

Străbătînd cu cîtăva vreme în urmă o bună parte a Suediei, am luat contact direct cu viața muzicală a acestei țări, prilej al unor deosebit de interesante experiențe artistice și umane.

Nu era pentru prima oară : avusesem ocazia să ascult în repetate rînduri în cadrul unor festivaluri internaționale de muzică contemporană diferite formații interpretînd lucrări de compozitori suedezi. Îmi amintesc de cvartetul de tromboni, corul „Bel Canto" și cvintetul de suflători din Stockholm, ascultate la Varșovia și Darmstadt. Îmi venea totuși greu ca în acest mod, prea puțin sistematic, să-mi fac o idee despre trecutul și prezentul muzicii suedeze neavînd suficiente date. Descopeream însă ascultîndu-i cîntînd — pe ce misterioase căi oare — aceeași eternă și ciudată poezie a Nordului, fantastic amalgam de real și vis, în prezența unor selenari circulînd într-un spațiu citadin — policrom și rece de beton și sticlă...

Școala muzicală națională suedeză se încheagă și se definește în cea de a doua jumătate a secolului trecut, în contextul general — european de afirmare a specificului național în cultura popoarelor. Ea va tinde ca și celelalte școli naționale, spre emanciparea expresiei de sub tutela stilistică a celor trei mari tradiții muzicale (italiană, germană și franceză) dezvoltate pînă în acel moment în cultura europeană și spre afirmarea unor modalități proprii de gîndire și exprimare pornind de la intonația folclorică. Cinci compozitori denumiți „Național-romantici" sînt socotiți a fi întemeietorii școlii naționale suedeze. Ei au drept precursori (ciudată similitudine cu școala rusă) ! pe : August Söderman (1832—76) și Franz Berwald (m. 1868), muzicieni cu o serioasă pregătire formată în Germania, puternic influențați de Wagner și Liszt, primul, comparat cu Smetana din punctul de vedere al siguranței asimilării expresiei de tip folcloric în întreaga sa operă și cel de al 2-lea considerat a fi unul dintre cei mai importanți simfoniști suedezi ai secolului trecut.

Grupul celor „5" compozitori național-romantici suedezi era alcătuit din : Wilhelm Peterson Berger (1867—1942), Wilhelm Stenhammar (1871—1927), Hugo Alfvèn (1872—1969), Ture Rangström (1884—1947) și Kurt Atterberg (n. 1887).

Deși personalități foarte deosebite, cu toți pornesc de la același ideal comun de valorificare în creația lor — care îmbrățișează genurile : lied, muzică de cameră, simfonică, concertantă, operă și balet — a surselor naționale tradiționale : cîntecul și dansul popular. Stilistic mai toți au drept punct de plecare muzica romantică nordică (Grieg, Sibelius), unii dintre ei continuînd a fi încă tributari influenței wagneriene (tînărul Peterson Berger, Stenhammar).

De o generație imediat următoare de compozitori născuți spre sfîrșitul secolului trecut se leagă numele lui Hilding Rosenberg, (n. 1892), Gösta Nystroem (1890—1966), Dag Wiren (n. 1905), Moses Pergament (n. 1893) ; ei pun bazele unei noi orientări, universaliste (fără a pierde contactul cu elementul național) care cîștigă din ce în ce mai mult teren în muzica suedeză a secolului XX. Se experimentează stiluri diverse, de la neo-baroc și pînă la polifonia politonală. Hilding Rosenberg realizează cel dintîi sinteza tuturor acestor tendințe diverse în monumentala sa *Simfonia Grave* compusă între anii 1928—35, dovedind o măiestrie deosebită și o siguranță desăvîrșită în stăpînirea formei și a mijloacelor. Alți compozitori importanți din aceeași perioadă sînt : Lars Erik Larsson, Gunnar de Frumerie (n. 1908), Erland von Koch (n. 1910). Grupul „fericiților revoluționari" — după cum îi numește muzicologul Olof Höger — ai „Cercului de luni" din care fac parte compozitorii : Karl Birger Blomdahl (1916—1968). Sven Eric Bäck și Sven Eric Johanson (n. 1919), Ingvar Lidholm (n. 1921), Klass Thure Allgen și alții a luat ființă prin anii '40 la Stockholm. Într-o scrisoare, Blomdahl relata : „Desigur cu toții sîntem tineri și cu toții reacționăm împotriva vechiului romanticism care a dominat muzica suedeză ani dearîndul. Altfel, sîntem foarte diferiți. În cercul nostru sînt toate tipurile de muzicieni : de la un hiper intelectualist ca Allgen pînă la un pur romantic ca Lidholm...

Au fost repuși în discuție compozitori ca Hindemith (primul idol al grupului), apoi Stravinski, Bartok, Schönberg. Prin cel de al 2-lea *cvartet pentru coarde* scris în 1948, Sven Eric Bäck marchează pasul decisiv înfăptuit în muzica suedeză de la Hindemith spre libertate (după cum afirmă Sven Eric

Johansön). Estetica grupului era rezumată tot de Blomdahl într-o altă declarație: „(...) în momentul de față este insuficient a rămîne pur și simplu subiectiv-artistic — chiar în cazul marilor talente; (...)" materialul sonor eliberat, trebuie orientat în direcțiile cele mai fertile, supus unui control integral ce urmează a se extinde asupra tratării artizanale însăși. Este singura cale spre crearea unor noi valori durabile". Din aceeași grupare artistică mai făceau parte muzicologii Ingmar Bengtsson, Bo Wallner și Nils Wallin precum și instrumentiști de seamă ca Claude Génétay, Gunnar Hallhagen, Kjell Baekkelung, Göte Carlid (deasemeni compozitor și muzicolog).

Generația care în anii '60 se afirmă în muzica suedeză cu o nouă energie creatoare, este formată din: Torbjörn Lundquist (n. 1920), Ake Hermansson (1923) Jan Carlstedt (1926), Hans Eklund, Maurice Karkoff (1927), Bengt Hambräeus (1928), Gunnar Bucht (1927), Lars Johan Werle (1926). Ei asimilează și dezvoltă creator noile tehnici seriale post weberniene, experimentul timbral, improvizația și colajul, conglomeratele sonore. De asemeni o parte a preocupărilor lor se îndreaptă spre muzica electronică.

Cea mai tînără generație de compozitori suedezi (născuți după 1930) are deja nume binecunoscute în viața muzicală internațională.

Dintre aceștia Lennart Hedwall (n. 1932), Stig Gustav Schönberg (1933), Bo Linde (1933—70) Arne Mellnäs (1933). Bo Nilsson (n. 1937) era considerat în anii '60 primul compozitor avangardist suedez. Karl Erick Welin (n. 1934) este totodată binecunoscut ca organist de înaltă clasă. Bengt Emil Johanson, Ralph Lundsten (n. 1936) reprezintă generația cea mai tînără de compozitori de muzică electronică. Johnny Grandert (n. 1939), Jan W. Morthenson (n. 1940), Per Gunnar Alldahl, Daniel Börtz, Bengt Ernnyd, Sven David Sandström și alții întregesc peisajul noii muzici suedeze cu aspecte inedite atît pe plan componistic cît și teoretic.

La Stockholm funcționează unul dintre cele mai importante studiouri de muzică electronică din Europa, pe care am avut ocazia să-l vizitez fiind impresionat de gigantica aparatură cu care este dotat și de infinitele posibilități de producere a sunetului sintetic. Studio-ul este conexat unui calculator electronic care permite realizarea sonoră a celor mai complicate programe.

Dacă am adăuga celor de mai sus activitatea susținută de concerte cu muzică nouă atît a unor instituții centrale ca Sveriges Radio și Rikskonserter din Stockholm precum și a unor asociații specializate ca Samtida Musik, Fylkingen și Opera din Stockholm, Ars Nova din Malmö și Levande Musik din Göteborg, ne vom putea face o idee destul de completă asupra seriozității și interesului depus față de aspectele cele mai avansate ale fenomenului muzical actual azi în viața culturală a Suediei.

Muzica suedeză ni se prezintă în totalitate bogată, diferențiată și cu reprezentanți de prim ordin. Am încercat doar a arunca o privire cît mai sintetică asupra principalelor ei aspecte. Dacă o primă imagine s-a putut desprinde ea nu poate decît să ne confirme valoarea și talentul unor compozitori și a unei muzici care își merită pe deplin interesul și a cărei cunoaștere ceva mai extinsă nu ar putea fi decît de dorit.

NICOLAE BRÎNDUȘ

Aspecte ale educației muzicale în R. S. F. Iugoslavia

În Iugoslavia sarcinile educației muzicale prevăd schimbări fundamentale în domeniul predării muzicii în școală. Noua programă analitică pune accent în mod deosebit pe rolul și însemnătatea educației muzicale în școala primară. Prin aplicarea metodelor moderne la învățămîntul muzical, copiii își însușesc cunoștințele noi pe o cale cît mai intuitivă. Educația muzicală a acestora se realizează practic, participînd activ la manifestările culturale din localitate și împrejurimi.

Pentru cl. I sînt prevăzute cîntece cu tematică din viața copiilor, mai mult vorbite sau recitate pe un singur ton, așa-numita numărătoare, începînd de la cele mai simple elemente ritmice și melodice din limbajul copiilor. Se folosesc motivele de 2 optimi (ta-ta) și pătrime (ta). Elementele melodice în cl. I conțin grupuri de note care la început sînt fără semitonuri: un ton, 2 tonuri, sol-mi-terța mică, motiv din folclorul copiilor, 3 tonuri iar semitonul mi-fa la început este întrebuințat coborîtor, fiind mai ușor de intonat; ținînd seama de întinderea vocilor la copiii din cl. I, se folosesc cîntece în hexacordul major de la do_1—la_1, în măsură de 2/4, iar abia în semestrul II spre măsura de 3/4.

În cl. a II-a pe lîngă unele cîntece în hexacord, registrul vocal se îmbogățește, întrebuințîndu-se toate sunetele gamei diatonice majore do_1 — do_2, iar mai tîrziu și minore. Ca elemente ritmice, apar pe lîngă opime, pătrime și doimea, doimea cu punct și pauza cu pătrime, iar mai tîrziu pătrimea și pauza de optime. Cîntecele sînt alese în funcție de posibilitățile vocale și tehnice ale copiilor, atît în modul major cît și în cel minor. Tot în această perioadă se învață *legato de durată*. În cl. a III-a, mărindu-se ambitusul vocal pînă la re^2 și *si* din octava subcentrală, pe lîngă elementele ritmice învățate în clasele anterioare se introduc elemente noi ca *optimea* urmată de două șaisprezecimi (ta-te-te), *sincope* (te-ta-te) și măsurile de 2, 3, 4 și 6 timpi. Tot în această clasă se introduc elemente melodice mai complicate și unele canoane pe 2, 3 și 4 voci, pregătindu-se astfel trecerea spre cîntatul polifonic.

Școala iugoslavă pune un accent deosebit pe cultivarea și dezvoltarea calităților vocale, dezvoltarea auzului, memoriei muzicale, prin memorizarea sunetelor muzicale de diferite înălțimi, în așa fel încît copiii să ajungă să reproducă motive sau fraze muzicale. Dezvoltarea simțului ritmic se face prin diferite jocuri, mișcări ale corpului în timpul cîntatului, jocuri de cuvinte, iar mai tîrziu prin introducerea diferitelor semne grafice și silabe ritmizate. Muzica pe care copilul o ascultă, vocală sau instrumentală, trebuie să-l impresioneze, să-i dezvolte in-

teresul şi dragostea pentru arta muzicală. De asemenea, copilul îşi însuşeşte cunoştinţele elementare de expresie muzicală. Predispoziţiile creatoare muzicale ale copilului sînt cultivate prin exprimări muzicale libere, stimulate prin publicarea cîntecelor create de copii sau transmiterea lor la radio şi în concerte publice. Corul de copii al Radioteleviziunii din Zagreb a susţinut un concert cu melodii compuse de copii, iar profesorul Vladimir Tomerliu a tipărit o metodică cu titlul *Creativitatea muzicală a copiilor*. De asemenea, Elly Basic arată că nu numai un anumit copil, ci fiecare are dreptul la cultura muzicală, întrucît nu există copil fără ureche muzicală şi fără imaginaţie în povestire. Acum 5 ani, cu titlul de experiment, s-a înfiinţat la Zagreb şcoala funcţională de muzică, punînd în aplicare principiile însuşirii muzicii elaborate de Elly Basic. Punînd accent pe respectarea personalităţii copilului şi pe sensibilitatea sa, această şcoală funcţionează fără examen de admitere, de selecţionare, examene anuale, fără calificative, sau certificate. În această şcoală muzica nu se învaţă pentru notă, ci pentru ea însăşi. Este o metodă pedagogică interesantă prin care copilul îşi trăieşte copilăria, îşi păstrează intactă imaginaţia chiar după pubertate, salvîndu-se astfel integrală şi nealterată capacitatea sa creatoare, în drumul spre adolescenţă.

În cl. I—III, învăţămîntul este oral — intuitiv, fără cunoaşterea semnelor muzicale sau a solfegiului, cîntecele însuşindu-se cu ajutorul *fonomimiei*. Începînd cu cl. a IV-a muzica se predă de profesori de specialitate, care sînt pregătiţi din punct de vedere metodic încă din Conservator.

Încă din Conservator studenţii trebuie să experimenteze şi să înţeleagă farmecul jocurilor copiilor şi a jocurilor muzicale acompaniate, în mişcare, cîntatul entuziast al copiilor în timpul jocului cu diferite instrumente de percuţie. În plus, studentul trebuie să-şi dezvolte aptitudinile de a acompania muzical cîntecele cu ajutorul unui instrument precum şi capacitatea de a improviza un acompaniament instrumental.

În fiecare an la Zagreb se organizează sesiuni ştiinţifice, cu lecţii model, de către profesori emeriţi, în faţa unui auditoriu mare format din profesori şi studenţi. Pentru popularizarea metodelor şi procedeelor folosite în predare, s-au tipărit în Serbia diferite lucrări semnate de cadre didactice cu o îndelungată experienţă în acest sens : prof. M. Vasiljevic, Milojevic, K. Napravnji iar în Croaţia de către cunoscuţii metodicieni J. Pozgaj, Z. Grosevic, N. Antonic, adepţi ai notaţiei alfabetice şi fonomimiei. La Zagreb a apărut un curs practic de solfegiu pentru începători de Elly Basic care aplică metoda funcţională şi fonomimică.

Începînd cu clasa a IV-a, anul de învăţămînt muzical debutează cu recapitularea programului primilor ani de şcoală. În clasele IV—VIII predarea cîntecelor ocupă un loc preponderent, ca de altfel şi activităţile creatoare ale copiilor.

Se continuă cu fonomimia, cu tabele de citire ritmică, solmizaţie, dicteuri orale şi scrise pentru fixarea melodică în *major* şi *minor* în vederea trecerii la scrierea muzicii şi dezvoltarea capacităţii înţelegerii globale a unităţilor ritmico-melodice în deplină concordanţă cu recomandările lui Kodaly.

Foarte important este faptul că în Iugoslavia se folosesc procedee şi mijloace moderne de predare axate pe aparate moderne ca pick-up, magnetofon, care nu lipsesc de la nici o şcoală, apoi radio şi teleşcoală, ca şi *învăţămîntul programat* în ce priveşte predarea lecţiilor de istorie a muzicii. De asemenea, se folosesc variate instrumente create de copii, ca şi instrumente elaborate de fabrici speciale cum este instrumentul *Orff complet*, pentru folosirea căruia se instituie seminarii speciale. Chitara, tamburina şi acordeonul sînt de asemenea instrumente mult folosite în şcoli. În acest mod elevii capătă o deosebită abilitate de a cînta în orchestre de instrumente populare. Cunoaşterea unui instrument facilitează formarea deprinderilor de a intona corect, precum şi o mai mare uşurinţă în asimilarea cunoştinţelor muzicale.

Printr-un decret recent, se prevede ca tinerii profesori de muzică, înainte de a prelua catedra, să absolve o perioadă de perfecţionare, (30 zile) pe lîngă un profesor metodist. La începutul stagiului său, profesorul tînăr este obligat să asiste la seminarii, să ia parte la consultaţii. Activitatea la clasă este urmărită de o comisie metodică-pedagogică pînă la examenul de definitivat care poate fi dat în maximum 5 ani de la începerea activităţii profesionale. Trebuie menţionat şi faptul că în R.S.F. Iugoslavia învăţămîntul liceal este diversificat, prezentînd unele deosebiri de la Republică la Republică, liceele avînd structuri specifice legate de diferitele secţii. Planul de învăţămînt pe secţia ştiinţe sociale şi limbă din R. S. Serbia prevede cîte o oră de muzică pe săptămînă dar pentru toţi cei 4 ani de curs.

Am încercat în cadrul articolului de faţă, aşa cum am făcut nu de mult într-un alt material referitor la *Educaţia muzicală în Republica Democrată Germană*, apărut în Revista Muzica nr. 4 1973, o succintă creionare a cîtorva aspecte legate de învăţarea muzicii în şcolile şi liceele din R.S.F. Iugoslavia, cu convingerea că, numai printr-un rodnic schimb de opinii, noi cei care slujim de ani de zile pe altarul zeiţei Eutherpe, vom putea să aducem muncii noastre atît de gingaşe, un suflu înnoitor, mai multă prospeţime.

ELISABETA SUCIU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

COMPTE—RENDU

La monographie „D. G. Kiriac" de George Breazul

Dr. Vasile TOMESCU

Récemment paru aux Editions Musicales de l'Union des Compositeurs, l'ouvrage monographique *D. G. Kiriac* de George Breazul vient enrichir l'héritage, déjà précieux, légué par cet éminent professeur et musicologue à la culture roumaine. Le livre présente le double mérite de découvrir en même temps au lecteur la personnalité de Dumitru Kiriac, dont la contribution à la formation de l'école musicale roumaine moderne de composition a été des plus significatives au moment où les bases de celle-ci étaient en train de se poser, ainsi que celle de son disciple, le professeur George Breazul — l'auteur même de l'ouvrage —, fondateur de la musicologie roumaine contemporaine.

La monographie dont nous nous occupons ici est un recueil posthume d'études, chroniques, articles, notes informatives, matériaux documentaires, etc., concernant la vie et l'oeuvre de Kiriac, autant de contributions qui, en dépit de leur diversité en ce qui concerne le moment de l'élaboration ou le mode de conception, révèlent une vision unitaire des efforts persévérants de Kiriac dans le domaine de la composition, du recueil et de l'arrangement des airs populaires, de la pédagogie, de l'interprétation et, surtout, de l'éducation musicale de la nation.

L'ouvrage fait preuve des mêmes éminentes qualités qui, toujours, ont constitué le prestige des travaux dédiés par Breazul à la culture musicale roumaine et universelle très connus et appréciés non seulement en Roumanie, mais aussi à l'étranger ; ce sont, une fine connaissance des phénomènes de la pensée et de l'expression, une haute science de l'analyse, une rigueur toute scientifique de l'évocation des faits, une finalité éducative des tours d'horizon, enfin une mise en évidence de la valeur d'exemple fournie par le thème — dans l'occurence le musicien Kiriac —, en un mot l'actualisation de l'histoire dans un but pédagogique. De même que dans la monographie *Gavriil Musicescu*, l'auteur s'était penché magistralement sur le moment de confluence de l'école musicale roumaine et du mouvement musical de l'Europe Orientale - à laquelle d'ailleurs ce digne animateur de la vie chorale jassiote devait sa formation —, de même, à présent, dans l'ouvrage sur Kiriac, s'occupe-t-il parallèment de la synthèse entrevue et réalisée par celui-ci entre l'expérience artistique et pédagogique occidentale et les valeurs du *mélos* national roumain. La révélation que le musicien roumain en a eue pendant ses années d'apprentissage à Paris et qu'il a ensuite parfaite le long de sa carrière musicale est intimement reliée au caractère inédit de la pensée modale de la chanson populaire roumaine qui porte en elle la rayonnante continuité d'une culture musicale de souche antique et qui, de ce fait, représente le signe authentique du génie musical du peuple roumain, plus particulièrement manifeste au sein de la culture paysanne laquelle a pu se maintenir relativement à l'abri des influences hétérogènes. Kiriac est en effet celui qui a recommandé les solutions les plus logiques et les plus naturelles dans le problème d'une harmonie conforme au folklore musical national ; il devait les expérimenter dans ses choeurs et dans le chant à accompagnement et les vérifier tant dans la salle de concert qu'à l'école ou dans les masses. Mais le

message le plus troublant de son zèle créateur réside assurément dans le fait que ses compositions les plus novatrices dans le domaine de l'harmonie — cette même harmonie que Breazul appelle „néomodale" — sont en même temps l'expression d'une vibrante pensée patriotique et démocratique ; c'est, aussi, ce qui explique l'extraordinaire popularité de ses chants dans le répertoire musical du genre. „Considérons en lui — s'exprime George Breazul en évoquant Kiriac — le devancier qui se vérifie par nous autres".

Comme toute autre étude ou monographie signée par Breazul, le livre sur D. G. Kiriac fait don au spécialiste autant qu'au simple amateur de musique de la révélation du laboratoire intime de la création musicale roumaine sous le signe d'une pensée esthétique et pédagogique, au seuil et pendant les premières dizaines d'années du XX-e siècle, ainsi que d'un chaleureux tableau des moments de lutte d'un des meilleurs fils de la terre roumaine, pour le triomphe de la culture nationale.

Un ample matériel systématiquement ordonné compose cette monographie dédiée au maître de quelques générations de créateurs et artistes — parmi lesquels nous citons tout premièrement Ioan D. Chirescu —, à celui qui a solidement planté dans la vie musicale roumaine l'art de la direction chorale en fondant l'un des plus prestigieux ensembles, la Chorale „Carmen", à celui, enfin, qui fut l'un des premiers musiciens autochtones à mettre la création musicale et la vie artistique roumaines sur la voie de l'intégration universelle légitimement reconnue.

L'ouvrage confirme définitivement les hautes qualités de l'exégèse entreprise par George Breazul au sujet de la contribution de Kiriac à l'efflorescence de la culture musicale en Roumanie.

Nous nous faisons un agréable devoir de relever la remarquable tenue scientifique et l'admirable présentation graphique du livre, le mérite revenant aux Editions Musicales et tout spécialement à *Titus Moisescu*, sous la direction duquel l'ouvrage a été édité. Nous attendons avec un vif intérêt les volumes suivants du cycle des travaux de George Breazul, qui, en couvrant une vaste perspective, ne manqueront pas de recevoir, comme par le passé, une reconnaissance posthume bien méritée.

CHRONIQUE DU DISQUE

Quatre Rhapsodies roumaines sur un disque "Electrecord"

La Maison de Disques „Electrecord" a réalisé un disque avec quatre rhapsodies signées par Paul Constantinesco, Mircea Popa, Mircea Chiriac et Mircea Basarab. Dans l'oeuvre des dits compositeurs, elles représentent des styles et des périodes de création différentes.

La *II-e Rhapsodie* de Paul Constantinesco : écrite en 1949, elle se caractérise par des thèmes de large souffle ou dansants, inspirés du chant pastoral ou de la ballade roumaine, traités avec le raffinement spécifique du compositeur. Plusieur mélodies populaires de la Plaine du Danube, fondement du travail thématique, sont utilisées pour leurs qualités rithmiques-mélodiques-orchestrales et arrangées avec l'art bien connu de ce virtuose de la composition.

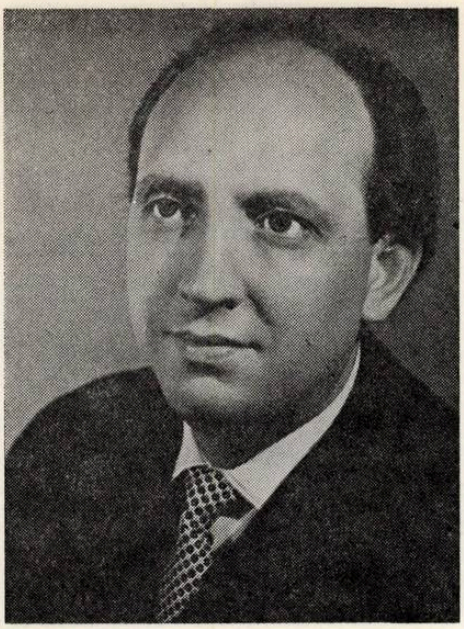
La Rhapsodie de Mircea Popa est un hommage du compositeur à Ion Vidu, l'illustre devancier de la musique chorale roumaine ; dans un style néoromantique, le compositeur utilise des mélodies de la création de Ion Vidu. Parmi celles-là, l'air de „Ana Lugojana" par exemple est amplement développé du point de vue symphonique. Mais, ce qui retient le plus particulièrement l'attention, c'est la conception orchestrale où les timbres et la structuration de la forme dénotent une fine connaissance de la composition.

La *I-re Rhapsodie de* Mircea Chiriac écrite en 1951, met en valeur quatre airs populaires de la Plaine danubienne dans une brillante facture orchestrale.

Dans sa *Rhapsodie* de 1954 Mircea Basarab se place aussi sur la voie d'une pensée orchestrale marquée d'une véritable virtuosité, se distinguant notamment par la finesse de la polyphonie et l'utilisation des timbres de l'orchestre.

Les enregistrements sont dus à la Philharmonie de Jassy sous la direction de Ion Baciu ; à la Philharmonie de Timişoara, directeur Remus Georgesco ; la Philharmonie de Craiova, directeur Theodor Costin et la Philharmonie „George Enesco" de Bucarest, sous la baguette de Mircea Basarab.

ANTON DOGARU



Theodor Grigoriu

GRIGORIU, Theodor. Compositeur (n. 25.VII.1926, Galatzi) a étudié le violon au *Conservatoire* de Bucarest (1935—1936) avec Cecilia NIŢULESCU-LUPU et George ENACOVICI ; études de musique au *Conservatoire „Pro Arte"* de Bucarest (1936—1939) avec Romeo ALEXANDRESCU (théorie-solfège), Nina ALEXANDRESCU (violon), Emanuel CIOMAC (histoire de la musique) ; perfectionnement avec Mihail JORA (harmonie, contrepoint, composition, (1949—1954) et au *Conservatoire „P. I. Tchaikovsky"* de Moscou (1954—1955) avec Aram I. HATCHATURIAN (composition), E. K. GOLUBEV (polyphonie) et D. N. ROGAL-LEVITZKI (orchestration). En même temps, il a suivi les cours de la Faculté d'Architecture de Bucarest.

Secrétaire de l'Union des Compositeurs depuis 1968. Auteur d'études et articles musicaux dans : *Muzica, Contemporanul* et la presse roumaine. Emissions radiophoniques et télévisées.

Distinctions

II-e Mention du Prix de composition *George Enesco* (1944) ; Prix de l'Union des Compositeurs (1954 et 1969) ; Prix d'Etat de la R. S. Roumanie (1964) ; Prix pour la musique de film *Le Pélican Blanc* (Mamaia, 1965) ; Ordre du Mérite Culturel, III-e cl. (1969).

SÉLECTION D'OEUVRES

Musique de scène

Le bourgeois gentilhomme, de Molière 1949 ; Horia de M. Davidoglu, 1956 ; *Antigone,* de Sophocle, 1958 ; *As you like it,* de Shakespeare, 1961 ; *Macbeth,* de Shakespeare, 1962 ; *Cyrano de Bergerac,* d'Edmond Rostand, 1963 ; *La cagnotte,* de Labiche, 1965 , *La hâche,* d'apres le roman *Baltagul* de Mihail Sadoveanu, 1968 ; *Les comédiens,* d'après Locatelli, 1969 ; *Léonce et Léna,* de Büchner, 1970 ; *Eaux et miroirs,* de Paul Everac, 1971 ; *Après la chute,* d'Arthur Miller, 1972.

SÍLHOUETTES

Musique symphonique

Symphonie cantabile, 1950, rev. 1965 ; *Danse tartare,* pièce chorégraphique, 1953 ; *Suite théâtrale,* en style classique, 1956 ; *Variations symphoniques,* sur une mélodie d'Anton Pann *(Six tableaux d'époque),* 1955, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *Concerto pour double orchestre de chambre et hautbois,* 1957, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; *Rêve cosmique,* poème orchestrale pour ténor et orchestre, 1959, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; *Hommage à Enesco,* pour 4 groupes violons, 1960 ; *Mélodie infinie, pièce* pour orchestre à cordes, 1969.

Musique vocale-symphonique

Cantate pour le 23 Août, 1951 ; *Ode à ma ville,* cantate pour choeur et orchestre, vers de Nina Cassian, 1963, rev. 1971 ; *Elegia Pontica,* vers latins d'Ovide, pour solo basse-baryton, choeur de voix de femmes et orchestre de chambre, 1969.

Musique de chambre

Quatuor à cordes, 1943 ; *Trio montagnard,* pour piano, violon et violoncelle, 1943 ; *En amont d'Argeş,* suite pour quatuor à cordes, 1953, Bucarest, Ed. Musicales, 1958.

Musique vocale (voix et piano)

Chansons pastorales sur des vers de Dinu Athanasiu 1952, Bucarest, Ed Musicales, 1964 ; *Cinq poèmes* (Chansons d'automne), sur des vers de Veronica Porumbacu, 1962.

Musique chorale

A la rivière, scène musicale pour soprano, choeur mixte et piano, 1951 ; *Dans le verger,* scène musicale pour ténor, choeur mixte et piano, vers de Ion Zăgan, 1954, Bucarest, *Muzica,* supl. nr. 10, 1954 ; *Pour ma patrie,* choeur mixte, vers de C. Cîrjan, 1954.

Musique de film

L'éruption, mise en scène Liviu Ciulei, 1957 ; *Les vagues du Danube*, mise en scène Liviu Ciulei, 1960 ; *Soldats sans uniformes*, mise en scène Francisc Munteanu, 1961 ; *La soif*, mise en scène Mircea Drăgan, 1961 ; *Loupeni'29*, mise en scène Mircea Drăgan, 1963 ; *Codin*, mise en scène Henri Colpi, 1963 ; *Les Șoimărești*, mise en scène Mircea Drăgan, 1964 ; *La Forêt des pendus*, mise en scène Liviu Ciulei, 1965 ; *Golgotha*, mise en scène Mircea Drăgan, 1966 ; *Les Daces*, mise en scène Sergiu Nicolaescu, 1967 ; *La colonne*, mise en scène Mircea Drăgan, 1968 ; *Le château des condamnés*, mise en scène Mihai Iacob, 1969 ; *Parce qu'ils s'aiment*, mise en scène Mihai Iacob, 1972.

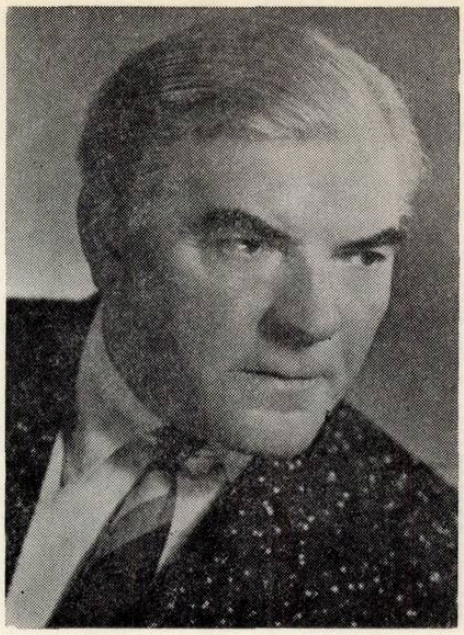
Bibliographie *

BERGER, Wilhelm, G. *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; BUGHICI, Dumitru. Formele muzicale, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; CONSTANTINESCU, Grigore. *Concertul pentru oboi de Th. Grigoriu*, dans *Muzica*, Bucarest, 1962, no. 5 ; CORCIOVESCU, Cristina. *Cineaști români, Dicționar bio-filmografic*, Bucarest, Ed. Apimondia, 1969 ; GATTI, Guido, M. — BASSO, Alberto. *La Musica, Dizionario I (A-K)*, Torino, Unione Tipografica — Editrice Torinese, 1968 ; PANDELESCU, J-V. *„Omagiu lui George Enescu" de Th. Grigoriu*, dans *Muzica*, Bucarest, 1960, no. 10 ; PAROCESCU, Nicolae. *„Pe Argeș în sus", patru piese pentru cvartet de coarde*, dans *Muzica*, Bucarest, 1954, no. 5 ; ȚĂRANU, Cornel. *Răspundere și măiestrie*, dans *Tribuna*, Cluj, 1961, 20 avril.

Discographie

ST-ECE 0655. *Variations symphoniques*, sur une mélodie d'Anton Pann (Six tableaux d'époque), dir : Emanuel Elenescu, Orchestre de la RTV-Roum. ; ECE-0 211. *Rêve cosmique*, poéme orchestral, dir : Emanuel Elenescu, Orchestre de la RTV-Rom ; ECD-1075, *Hommage à Enesco*, dir. : Emanuel Elenescu, Orchestre de la RTV-Roum. ; ECD-6. *En amont d'Argeș* suite pour quatuor à cordes, interp. : Le Quatuor de l'Union des Compositeurs.

*) Sélection bibliographique. Etablie d'aprés COSMA, Viorel. *Muzicieni români. Lexicon*, Bucarest, Ed, Musicales, 1970.



Vasile Popovici

POPOVICI, Vasile. Compositeur et professeur (n. 21.I.1900, Vărzărești — m. 1973, Jassy) a étudié à *l'Ecole de direction d'ensemble* d'Odessa (1917) avec N. MARTZENKO (diplome) ; au *Conservatoire* de Jassy (1918—1921) avec Antonin CIOLAN (contrepoint, fugue) ; à la *Schola Cantorum* de Paris (1927—1930) avec Amédée Gastoué (chant grégorien), Paul le FLEM (contrepoint), Vincent d'INDY (composition).

Professeur de théorie de la musique au *Conservatoire* de Jassy (1921—1923, 1925—1926), maître du choeur de la *Chapelle Roumaine* de Paris (1927 — 1930), professeur de chant grégorien et d'orgue à *l'Académie de Musique Religeuse de Bucarest (1932—* 1936), professeur de théorie de la musique et d'histoire de la musique au *Conservatoire municipal* de Kichinev (1937—1940) : conseiller musical de la *Radiodiffuzion Roumaine* de Bucarest (1940 — 1959), professeur à la Chaire d'histoire de la musique au *Conservatoire de Bucarest* (1943 — 1949).

Secrétaire de l'Union des Compositeurs, filiale de Jassy (1960—1964). Auteur d'articles, études, chroniques musicales dans : *Muzica, Izvoraşul, Contemporanul* et la presse roumaine. A recueilli et publié des textes et des mélodies populaires roumaines. Emissions radiophoniques, concerts-lecon, conférences.

Distinctions

Ordre du Travail, III-e cl. (1953) ; Prix d'Etat de la R. S. Roumaine, II-e cl. (1953) ; Ordre du Mérit Culturel II-e cl. (1970).

SELECTION D'OEUVRES

Musique chorale

Voeu pour la nouvelle année, choeur mixte, vers populaires, 1937, dans *Muzică şi Poezie*, Bucarest, 1937, no. 3 ; *Triptyque de Noël*, choeur mixte, vers populaire, 1937, Bucarest, Ed. Iconar, 1941 ; *Mon Homme*, choeur mixte, paroles de Victor Popa, 1948, dans *Coruri pentru şcolari şi tineret*, Bucarest, Ed. Musicales, 1960 (version pour 2 voix) ; *La sirène de Roaită*, choeur mixte, vers de Veronica Porumbacu et Dan Deşliu, 1948, dans : *Sub Steagul Partidului*, Bucarest, Ed. Musicales, 1961 ; *Chanson des bateliers* de la *Bistriza*, choeur mixte et piano, vers de Dumitru Corbea, 1948, Jassy, Ed. Casa regională a Creaţiei Populare, 1956 ; *Chanson de fraternité*, choeur mixte et solistes, vers de Vlaicu Bîrna, 1950, dans : *Cîntece patriotice*, Bucarest, Ed. Musicales, 1958 ; *Suite de chansons populaires militaires*, choeurs mixte, 1953, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *Hymne des mineurs*, choeur mixte, paroles de Mihail Leonard, 1954, dans : *Muzica*, Bucarest, 1954, supl. no. 10 ; *Le Parti*, choeur mixte et solo baryton, vers de Eugen Frunză, 1955, Bucarest, Ed. Musicales, 1961 ; *La mère chante*, choeur mixte et solo voix, vers de V. Porumbacu, 1955, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Chanson des pêcheurs*, choeur mixte et piano, vers de V. Bîrna, 1957, dans : *Cîntece noi de masă*, Bucarest Ed. Casa Centrală a Creaţiei Populare, 1958 ; *Choeurs*, Bucarest, ESPLA, 1957 ; *La terre tout entière veille*, pour choeur mixte, solo baryton et piano, vers de Cicerone Theodorescu, 1957, Bucarest, Ed. Musicales, 1958 ; *Libération*, choeur mixte, vers Andi Andreieş, 1959, dans : *Puternică, liberă, pe soartă stăpînă*, Bucarest, Ed. Musicales, 1959 ; *Ce jour inoubliable*, choeur mixte, vers de A. Andreieş, 1959 ; Bucarest, Ed. Musicales, 1960 ; *Mon pays n'est que tresors*, choeur pour 3 voix égales, paroles de Veronica Anton Cambir, 1959, dans : *Sîntem a ţării primăvară*, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *Nous chantons le Parti*, choeur mixte et piano, paroles de M. F. Petrescu, 1960, dans : *Cîntăm Partidul*, Bucarest, Ed. Musicales, 1961 : *Réşonnent les vallées d'or* choeur mixte, paroles de M. F. Petrescu, 1961, Bucarest, Ed. Musicales, 1962 ; *Histoire de nos moissons*, choeur mixte, vers de C. Theodorescu, 1962, Bucarest, Ed. musicales, 1963 ; *Souhait*, choeur mixte, vers de N. Bîrna, 1962, dans : *Cîntece şi Coruri*, Jassy, Ed. Casa regională a Creaţiei populare, 1962 ; *Chanson joyeuse*, choeur mixte et piano, paroles de Mihu Dragomir, 1964, dans : *Patrie bogată, minunată ţară*, Bucarest, Ed. Casa Centrală a Creaţiei Populare, 1964 ; *Les nouvelles constructions montent*, choeur mixte et piano, vers de Ion Meiţoiu, 1964, dans : *Elogiu* Jassy, Ed. Casa regională a Creaţiei Populare, 1965 ; *Sur la voie du grand Parti*, choeur mixte, vers de V. Bîrna, 1965, dans : *Cîntare ţării*, Bucarest, Ed. Casa Centrală a Creaţiei Populare, 1965 ; *Romance pour choeur mixte*, vers de Mihai Eminescu, 1967, Jassy, Ed. Casa regională a Creaţiei Populare, 1967 (2-e éd. 1970) ; *Le soir sur la Colline*, choeur mixte, vers de M. Eminescu, 1969, dans ; *Muzică corală românească*, vol. II, Bucarest, Ed. Casa Centrală a Creaţiei Populare ; *A la source dans la vallée*, choeur *mixte, vers populaire*, 1969, dans : *Prelucrări corale*, Jassy, Ed. Casa judeţeană a Creaţiei Populare ; *Chanson pour la ville de Jassy*, choeur mixte, vers, de George Lesnea, 1970, dans : *Treptele luminii*, Jassy, Ed. Casa judeţeană a Creaţiei Populare.

Recueils et harmonisations de folklore

Chanson (colinde) de Noël et du Nouvel An des départements de Dîmboviţa et de Ialomiţa, Bucarest, Impr. Académique, 1934 ; *Colinde harmonisées à 3 voix égales*, Bucarest, Ed. Socec, 1935 ; *Colinde et Pluguşor*, Bucarest, Ed. CGM, 1946, 2-e éd. (en collaboration avec George Derieţeanu) ; *Maria Schipor. „Pe drumul care merg eu" (Sur la route que je suis)*, recueil de chansons populaires de Moldavie notées par Vasile Popovici, Jassy, Ed. Casa judeţeană a Creaţiei populare, 1969.

Etudes de folklore

La chanson populaire de Copanca, dans : *Buletinul Institutului de Cercetări sociale al României (Bull. de l'Inst. de Rech. sociales de Roumanie)* vol. II, 1938.

Editions Critiques

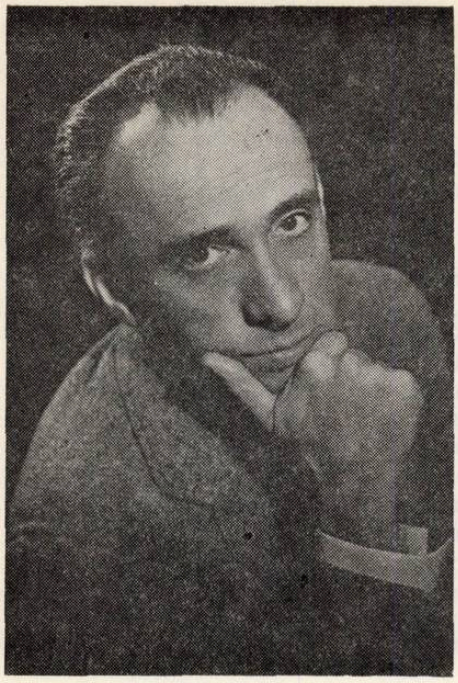
Chansons et Choeurs, Cahiers 2, 3 et 4, Bucarest, Ed. ARLUS, 1948 ; *Chantez avec nous*, Brochure no. 6, Bucarest, Ed. de la Jeunesse, 1949 ; *Chansons patriotiques*, Bucarest, Ed. Musicales, 1958 ; *D. G. Kiriac, Chansons populaires roumaines*, Bucarest, Ed. Musicales, 1960.

Bibliographie

HABIN, G. *„Suita de cîntece ostăşeşti", dans : Contemporanul*, Bucarest, 1955, no. 45, 11 novembre ; SCHMIDT, Alexandru. *Vasile Popovici, creator de cîntece de masă*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1960, no. 7 dr. TOMESCU, Vasile. *Vasile Popovici*, dans : *Muzica* Bucarest, 1973, no. 7 ; *Vasile Popovici*, dans : *Cronica*, Jassy, nr. 3, 20 janvier 1968.

Discographie

EXE 046. *La sirène de Roaită*, interp. : Le Choeur et l'Orchestre de RTV — Roum. ; EXC 345. *Chanson de fraternité, interp :* Le Choeur et l'Orchestre de l'Ensembl. MFA. dir. : Dinu Stelian ; EXE 048. *Le Parti*, interp. : Ladislau Konya — voix et le Choeur de RTV — Roum. ; EXE 048. *La terre tout entière veille*, interp. : Petre Ştefănescu-Goangă — voix et le Choeur de RTV — Roum. ; EXA 3206. *Résonnent les vallées d'or*, interp. : Le Choeur RTV., dir. ; Al. Sumski.



Henry Mălineanu

MĂLINEANU, Henry, Compositeur (n. 25.III.1920, Bucarest), études au *Conservatoire* de Bucarest (1932 — 1937) avec Faust NICOLESCU (théorie-solfège), Ion Nonna OTESCU (harmonie, contrepoint), Cecilia NITZULESCU-LUPU (violon).

Compositeur et chef d'orchestre aux théâtre *Barașeum* (1942 — 1944) et *Gioconda* (1944 — 1948) de Bucarest, Directeur musical (1950 — 1955) et chef d'orchestre du Théâtre de Variétés de Bucarest (1950 — 1958). Articles, conférences, émissions radio et télévisées.

Distinctions

Prix d'Etat (1953) ; Artiste Emérite (1962) : Prix aux Festivals de musique légère de Mamaia (1963, 1964, 1969) ; Ordre du Mérite Culturel, II-e cl. (1969) ;

SELECTION D'OEUVRES

Opérette

Ame d'artiste, livret Jack Fulga (musique originale et d'après des mélodies de Ion Vasilescu), 1963.

Spectacles de Variétés, Revues

Printemps en Do majeur, livret Eugen Mirea, 1942 ; *C'est cher, mais ça vaut le prix !,* livret E. Mirea 1943 ; *Gioconda Palace,* livret N. Constantinescu et E. Mirea, 1942 ; *L'amour à Gioconda* livret N. Constantinescu et E. Mirea, 1942 ; *L'enlévement de Gioconda,* livret N. Constantinescu et E. Mirea, 1943 ; *L'amour en rations,* livret E. Mirea et J. Fulga, 1947 ; *Deux garçons et deux filles,* livret E. Mirea et J. Fulga, 1948 ; *Entre nous les femmes,* livret J. Fulga, 1958 : *Sur les ailes de la revue,* livret J. Fulga et Aurel Felea, 1959 ; *Au jardin „Cărăbuș",* livret N. Constantinescu et Nicolae Dinescu.

Musical

Le maître de français, livret T. Mușatescu 1965 ; *Il était... deux orphelines, livret* E. Mirea ; *Cadrille,* livret E. Mirea, d'après Oscar Wilde.

Musique de film

Marinică, mise en scène Ion Popescu-Gopo, 1954 ; *Le rêve de Marinică,* ms. en sc. I. Popescu-Gopo, *Portrait d'un inconnu,* ms. en sc. Gheorghe Turcu, 1960 ; *Une journée perdue,* ms. en sc. C-tin Neagu et Mircea Iva, 1960 ; *Poste restante,* ms. en sc. Vitanidis, 1961 ; *Gaudeamus igitur,* ms. en sc Gh. Vitanidis, 1965 ; *Par trois fois Bucarest,* ms. en sc. I. Popescu-Gopo, 1967 ; *Le chef du secteur âmes,* ms. en sc. Gh. Vitanidis, 1967 ; *La pantoufle de Cendrillon,* ms, en sc. Jean Georgescu, 1968 ;

Musique légère

Tu me plais, je n'y peux rien !, paroles E. Mirea, 1945, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *C'est notre valse, paroles* E. Mirea, 1947, Bucarest, Ed. Mus., 1963, disque EDC 186 ; *Marinică,* paroles J. Fulga et E. Mirea, 1950, Bucarest, ESPLA, 1951, disque EDC 157 ; *L'oéillet,* paroles J. Fulga, 1952, Bucarest, ESPLA, 1953, disque EDD 9 ; *Hop !,* paroles M. Giru, 1953, Bucarest, Ed. Mus., 1963, disque EDD 9, EDE 051 ; *Les plus belles filles,* paroles N. Constantinescu, 1956, Bucarest, Ed. Mus., 1960, disque EDC 202 ; *Le premier cheveau blanc,* paroles J. Fulga, 1958, Bucarest, Ed. Mus., 1958, disque EPC 159 ; EPD 1 014 ; *Petite sérénade,* paroles J. Fulga, 1958, Bucarest, Ed. Mus., 1958, disque EDC 136 ; *C'est à n'y croire ;* paroles E. Mirea, 1960, Bucarest, Ed. Mus., 1963, disque EDC 334 ; 45 EDC 372 ; *Chérie !,* paroles Harry Negrin, 1962, Bucarest, Ed. Mus., 1963, disque 45 EDC 371 ; 45 EDC 386 ; *Le grain de beauté,* paroles J. Fulga, 1963, Bucarest, Ed. Mus., 1963 ; *Je voudrais être jeune, à nouveau,* paroles H. Negrin, 1963, Bucarest, Ed. Mus., 1963, disque EPC 408 ; *Personne,* paroles Henry Mălineanu, 1964, Bucarest, Ed. Mus. 1964, disque EDE 0 154 ; *Que cherches-tu dans ma vie ?,* paroles E. Mirea, ; *Mon véritable amour,* paroles E. Mirea, ; *La gamme,* paroles H. Mălineanu ; *Joue donc quelque chose de plus joyeux !,* paroles H. Mălineanu, 1965, disque EDC 590 ; *On est bien ensemble !,* paroles E. Ciru, 1965, disque 45 EDC 598 ; *Je t'aime de plus en plus,* paroles J. Ful-

ga, 1965, disque 45 EDC 599 ; Coeur volage, paroles H. Negrin, 1966, disque 45 EDC 677 ; *Ma jeunesse c'est toi*, paroles H. Negrin, 1966, disque 45 EDC 678 ; *Qui donc court les rues ?*, paroles H. Negrin, 1967, disque 45 EDC 885 ; *Mon amour*, paroles, E. Mirea, 1967 disque EDC 792 ; *Je finirai bien par mourir*, paroles E. Mirea, 1967, disque EDC 952 ; *Ce soir, je serai soûl*, paroles E. Mirea 1968, disque 45 EDC 10.041 ; *C'est pas possible*, paroles H. Mălineanu, 1969 ; *Une fille, ça vient, ça part...*, paroles E. Mirea, ; *Embrasse-moi, Baby, paroles* H. Mălineanu et E. Mirea, *Barcarola-Rock*, paroles, H. Mălineanu, ; *Au r'voir, bye-bye, ciao-ciao*, paroles H. Mălineanu,

Bibliographie

CORCIOVESCU, Cristina. *Cineaşti români. Dicţionar bio-filmologic*, Bucarest, Ed. Apimondia, 1969 ; FROST, Ana. *Opereta „Suflet de artist"*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1965, no. 5 ; DEDA, Edmond. *Parada muzicii uşoare româneşti*, Bucarest, Ed. Mus., 1968 ; VASILESCU, Ion. *Succesele unui compozitor de muzică uşoară*, dans : *Teatru şi muzică*, Bucarest, 1955, no. 1.

Tiberiu Alexandru

ALEXANDRU, Tiberiu. Folkloriste (n. 14.V.1914, Ilimbav-Sibiu) études au *Conservatoire* de Bucarest (1931—1936) avec Ioan CHIRESCU (théorie-solfège), Ion Nonna OTESCU (harmonie), Dimitrie CUCLIN (contrepoint, formes musicales, esthétique), Constantin BRĂILOIU (folklore, histoire de la musique), George BREAZUL (encyclopédie musicale), Ştefan POPESCU (dir. Choeur).

Collaborateur de Constantin Brăiloiu aux *Archives de Folklore* de la Société des Compositeurs Roumains (1935 — 1949) ; professeur de musique au Lycée *Constantin Diaconovici Loga* de Timişoara (1938—1939) ; professeur suppléant (1943 — 1948), chef de recherche (1948—1950), chargé de cours (1953—1954), professeur (chef de cours, 1954 — 1958) et professeur de folklore (1958 — 1959) au *Conservatoire* de Bucarest ; chargé de recherches à *l'Institut d'Etnographie et Folklore* de Bucarest (dep. 1949) — chef du Secteur Musique (dep. 1968) ; expert du folklore en R. A. Egypte (1965 — 1967) ; membre (dep. 1957) et membre dans le Comité Exécutif (1971) de l'International Folk-Music Council.

Nombreux recueils de musique populaire dans toutes les régions du pays. Egalement en Egypte. Communications scientifiques aux Congrès internationaux : Sinaia-Roumanie (1959), Jajce-Yougoslavie (1968), Stockholm-Suède (1969), Le Caire-Egypte (1969), Kingston-Jamaique (1971). Conférences en Roumanie et à l'étranger (Pékin, Shanghaï, Canton, Le Caire, Genève, Bâle, Zürich), émissions à la Radio et à la Télévision, concert-leçons, études, essais, articles, comptes-rendus, chroniques, notes dans la presse roumaine, (dans : *Muzica, Revista de folclor, Contemporanul, Îndrumătorul cultural* etc.), articles lexicographiques dans l'Encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Kassel) etc.*

Distinction

Prix *Ciprian Porumbescu* de l'Académie Roumaine (1957), Ordre du Mérite Culturel, II-e cl. (1969).

SELECTION D'OEUVRES

Folklore

La musique populaire du Banat, note monographique (avec un Catalogue des enregistrements des *Archives de Folklore* de la Soc. Compositeurs (Roumains), Bucarest, Ed. Cercul Bănăţenilor, [1942] ; *Archives de folklore*, dans : *25 ans de musique roumaine 1920 — 1935*, Bucarest, Ed. Soc. Compositeurs Roumains), 1954 ; *Les instruments de musique du peuple roumain*, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Tilinca. Ein uraltes roumänisches Volksinstrument, dans : Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956, idem, 1957 (2-e éd.), idem, 1959 (3-e éd. en anglais) ; *Le violon, en tant qu'instrument de musique populaire*, dans : *Revista de folclor*, Bucarest, 1957, II no. 3 ; *Béla Bartók, sur le folklore roumain*, Bucarest, Ed. Musicales, 1958 ; *La musique populaire roumaine*, en chinois par Ciao-Uei-cien, dans : *Recueil d'études pour la recherche de la musique nationale*, vol. III, Pekin, et. Conservatoire Central — Institut de recherche de la musique nationale, 1958 ; *Sur l'ensemble des flûtes de Justin Sora de Tigvaniul-Mic* (dep. Oraviţa), dans : *Revista de folclor*, Bucarest, 1959, IV no. 1 — 2 ; *The Study of Folk Musical Instruments in the Rumanian People's Republic*, dans : *Journal of the In-*

ternational Folk Music Council, vol. XII, Cambridge, 1960, *Harmonie et polyphonie dans la chanson populaire roumaine*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1959, no. 3, 10, 12, 1960, no. 3, 10 ; *Un aperçu sur les maîtres „flûtistes" de Hodac*, dans : *Studii şi cercetări de etnografie şi artă populară*, Bucarest, Ed. Scientifique, 1965 ; *Constantin Brăiloiu et la mise en valeur des enregistrements de musique populaire*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1968, no. 8, idem, dans : *Cercetări de muzicologie*, vol. II, Bucarest, Ed. Conservatoire *C. Porumbescu*, 1970 ; *Constantin Brăiloiu (1893 — 1958)*, dans : *Revista de etnografie şi folclor*, Bucarest, 1970, no. 8 ; *Béla Bartók és a román népzene*, dans : *Korunk*, Bucarest, 1970, no. 8 ; *Du „kissar" au „semsemiya"* (Tradition et innovation dans la musique populaire de l'Egypte), dans : *Revista de etnografie şi folclor*, Bucarest, 1970, no. 6, idem, dans : *Cercetări de muzicologie*, vol. III, Bucarest, Ed. Conservatoire *C. Porumbescu*, 1971 ; *La contribution de Constantin Brăiloiu au recueil et à la mise en valeur de la musique populaire de Bihor*, dans : *Zilele folclorului bihorean — 1968*, Oradea, Ed. C.C.A. du dép. de Bihor, 1970 ; *Les instruments musicaux du folklore égyptien et ceux des pays des Balkans*, dans : *Rad XV-og Kongresa Saveza Udruzenja Folklorista Jugoslavije u Jaica — 1968*, Sarajevo, 1971 ; *Sens et valeur de l'ethnomusicologie roumaine*, dans : *Etudes de Musicologie*, vol. VII, Bucarest, Ed. Musicales, 1971 ; *Sur l'enseignement de quelques instruments de musique populaire de Roumanie ; La Flûte de Pan*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1971, no. 11.

Travaux de rédaction

Lighezan Nicolae. *Folklore musical du Banat*, Bucarest, Ed. Musicales, 1959 ; Cocişu Ilarion. Chansons *populaires roumaines* (en collaboration), Bucarest, Ed. Musicales, 1960.

Musicologie

Antonio Sequeis, dans : Muzică şi Poezie, Bucarest, 1937, no. 5.

Travaux didactiques

Ce que doit savoir le maître de choeur, Bucarest Bibliothèque „Îndrumătorul cultural", 1949 ; *Le maître de choeur*, Bucarest, ESPLA, 1955.

Anthologies sonores de folklore

Anthologie de la musique populaire roumaine, 2 vol., 6 disques, avec brochure explicative en 4 langues, Bucarest, 1959 — 1960, EPD 78, 81, 86 (vol. I), 1962, EPD 1 015 — 1 017 (vol. II) ; *The Folk Music of Rumania*, texte explicatif en collaboration avec A. L. Lloyd (Londres), dans : *The Columbia World Library of Folk and Primitive Music*, vol. XVIII New-York 1963, Columbia Records KL 5 799 ; *Chanson de jadis* (Ballades), en collaboration avec Al. Amzulescu, Bucarest, EPD 1 065 et 1 066 ; *La Musique populaire d' Egypte*, coffret 2 disques et brochure explicative en arabe, français, anglais, et allemand, Le Caire, 1967, Sono Cairo EST 52 — 53 ; *Mélodies populaire nubiennes*, disque avec textes explicatifs en arabe, français, anglais et allemand, Le Caire, 1970, Sono Cairo 7035205.

Bibliographie)*

ALEXEEV, P. *Antologia muzicii populare româneşti*, dans *Sovietskaia Muzîka*, Moscou, 1963, no. 11 ; A.L.L. [loyd]., *Antologia muzicii populare românesti*, dans : *Journal oh the International Folk Music Council, Cambridge*, 1960, XII ; BREAZUL, George. *Instrumentele muzicale ale poporului român*, dans : *Revista de Folclor*, Bucarest, 1958, no. 2 ; COSMA, Viorel. *Muzicieni români. Lexicon*, Bucarest, Ed. Musicales, 1970 ; C. B(răiloiu). *Vioara ca instrument muzical popular*, dans : *Revue de Musicologie*, Paris, 1958 ; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. XV, Ergänzungsband, Kassel-Basel, 1970 ; HERŢEA, I. *Disc de muzică populară românească editat în S.U.A.*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1964, no. 4 ; LOBSIGER, Georges. *Carnet du jour. Les instruments de musique populaire en Egypte*, dans ; *Journal de Genève*, Genève, 1969, no. 245 ; NICULESCU, Ştefan. *Armonie şi polifonie în cîntecul popular românesc*, dans : SCIA, Bucarest, 1961, no. 1 ; SZABOLCSI, Bence — TOTH, Aládár. *Zenei Lexikon, vol. III*, Budapest, Zenemükiadó Vállalat, 1965 ; YURCHENCO, Henrietta. *The Folk Music of Rumania*, dans : *Musical America*, New-York, 1963, no. 10.

I. RAŢIU ET C. DRĂGOI

*) Sélection d'aprés Cosma, Viorel. *Muzicieni români. Lexicon*, Bucarest, Ed. Musicales, 1970.

Nouveaux ouvrages présentés aux Sections de créations de l'Union des Compositeurs

Section de musique symphonique, musique de chambre, musique d'opéra et de ballet.

ANDRICU, Mihail : *Sinfonietta no. 12 ;* BERGER, G. Wilhelm : *Parmi des centaines de mâts,* cantate sur des vers d'Eminescu ; BUGHICI, Dumitru : *Sinfonietta de chambre ;* BUICLIU, Nicolae : *La Princesse Kiajna,* opéra en 3 actes sur un livret d'après la nouvelle d'Al. Odobescu ; CIORTEA, Tudor : *Partitta,* morceau pour orgue ; CUCLIN, Dimitrie : *La XX Symphonie ;* DANDARA, Liviu : *Fresque,* morceau pour musique électronique ; DIMITRIU, Florica : *Crépuscule,* lied sur des vers de Goga ; DONCEANU, Felicia : *Deux sérénades,* ouvrage pour contrebasse, flûte, harpe, sur des vers de A. Baconski ; DRĂGULESCU, Theodor : *Ouverture,* ouvrage symphonique ; FELDMAN, Ludovic : *Alternances* ouvrage symphonique ; *Trois études pour quatuor à cordes et percussion ;* GHECIU, Diamandi : *Pensées éparses,* suite pour piano ; GRIGORIU, Theodor *Mélodie infinie,* oeuvre pour cordes ; ISTRATE, Mircea : *Accomplissements,* ouvrage symphonique ; KLEPPER, M. Walter : *Jours de gloire,* cantate pour choeur et orchestre, sur des vers de M. R. Paraschivescu ; MARBE, Myriam : *L'écho d'un hommage,* morceau pour violon seul ; METIANU, Lucian : *Evolutio'73,* morceau pour contrabasse seule ; *Evocation* ouvrage symphonique ; MOLDOVAN, Mihai : *Proverbes et devinettes,* pour coeur de voix de femmes (enfants) et instruments populaires ; MOROIANU, Bogdan : *Sonatine pour piano ;* NEMESCU, Octavian : *Illumination, ouvrage* pour orchestre ; NICA, Grigore : *Le drapeau,* cantate pour voix, choeur et orchestre, sur des vers de N. Labiș ; *Piccola cantata (Monodie)* pour choeur et instruments sur des vers de Mariana Dumitrescu ; NICULESCU, Ștefan : *Son tenu,* morceau pour 14 instruments ; PĂUTZA, Sabin : *Estrato* morceau pour piano ; PETRA, Carmen Basacopol : *Trois images marocaines* ouvrage pour piano ; *Trois improvisations pour flûte seule ;* POPOVICI, Doru : *Musique solennelle,* ouvrage pour violon et piano ; RAȚIU, Adrian : *Six images pour orchestre ; Dix impressions pour ensemble de musique de chambre,* morceau pour 10 instruments ; SPĂTĂRELU, Vasile : *Sonate pour piano ; Sonatine pour violon et piano ;* STROE, Aurel : *Quatuor à cordes ;* TÜRCK, H. Peter : *Lamento,* ouvrage symphonique ; VANCEA, Zeno : *Proloque symphonique ;* VLAD, Ulpiu : *Sonate,* morceau pour hautbois et clavecin (piano) ; ZEMAN, Anton : *Sonate pour piano ; Chrysobule,* cantate pour choeur et instruments, sur des vers de Miron Costin.

Section de musique de masses et chorale

ARVINTE, Constantin : *Parti radieux,* choeur mixte, vers de R. Cîrneci ; ALEXANDRESCU, Ion : *Jeunesse, envolée de mouettes,* choeur mixte, vers de Vasilescu-Liman ; BRATU, Teodor : *Chants de bravoure* (II-e Cahier), 11 chants pour trois voix égales, sur des vers d'Eminescu et T. Bratu ; BRÎNZEU, Nicolae : *Chant à Maria Tănase,* choeur mixte, vers de I. Socol ; BRÎNDUȘ, Nicolae : *Huit madrigaux pour choeur mixte, vers* populaires ; BĂZĂVAN, Gheorghe : *Chant à la République,* petit poème choral, vers de I. Socol ; COMIȘEL, Florin : *A votre santé,* suite de 5 *colinda* populaires ; CIOCOIU, Nicolae : *En vacances,* choeur pour voix d'enfants, paroles de N. Ciocoiu ; CRIȘAN, Ion : *Pensée de fleur, envolée de rêve,* vers de I. Socol ; *Notre âge, ailes d'aigle,* vers de I.Socol ; CHIRESCU, Ioan : Jeunesse, *guirlande d'accomplissements,* vers de I. Socol ; DERIEȚEANU, George *Deux colinda,* pour trois voix de femmes, vers populaires ; Glodeanu, Liviu : *Sabaracalina,* choeur mixte et joutes musicaux, vers du folklore enfantin ; HORCEAG, Savel : *La colombe,* choeur pour voix d'enfants, sur des vers d'Eminescu ; HERMAN, Vasile : *Chant à la patrie,* choeur mixte, vers de D. Danciu ; KLEPPER, M. Walter : *Défenseur et grands bâtisseurs,* choeur mixte, vers de M. Negulescu ; *Jeunesse communiste,* choeur mixte, vers de M. Stoian ; *Il y a un Parti,* choeur mixte, vers de Vasile Tulbure ; LERESCU, Emil : *Inscriptions chorales,* 4 morceux pour choeur mixte, vers de I. Brad ; NEAGU, I. Mircea : *Pays florissant,* solo de baryton et piano, vers de V. Bîrna ; NEGULESCU, Claudiu : *Deux morceaux pour choeur,* vers de St. Tita ; OANCEA, Nicolae : *Soleil d'été,* choeur mixte, vers de I. U. Soricu ; *Bonne nuit,* choeur mixte, vers de A. Zaharopol ; *Embrumé, le Caraiman veille,* choeur mixte, sur des vers de St. O. Iosif ; ODĂGESCU, Irina : *Jeunesse, rejeton du pays ; Nous jurons de défendre,* vers de N. Constantinescu ; PROFETA, Laurențiu : *Madrigal ('73)* pour choeur mixte et orchestre, vers de F. Buref ; POPOVICI, Doru : *Berceuse,* vers de D. Filimon ; POPESCU, Zaharia : *Les portes d'or,* vers de I. Brad ; PĂUTZA, Sabin : *Suite pour choeur mixte, (4 colinda),* vers populaires ; RUSU, Liviu : *Le tricolore, choeur mixte,* vers de V. Tulbure ; ROMAȘCANU, Constantin : *Père Frimas,* pour choeur pour voix d'enfants, vers de V. Zamfirescu ; *Il n'y pas d'autre pays comme le mien,* choeur mixte, vers de S. Filip ; SPĂTĂRELU, Vasile : *Suite chorale,* sur thèmes populaires de Moldavie ; *„Zumai-zumai,* arrangement pour choeur mixte, vers populaires ; ȘERBAN, Radu : *L'arbre de la jeunesse,* choeur mixte et piano, vers de I. Socol ; TIMIȘ, Vasile : *Age d'or des étudiants,* choeur mixte et piano, vers de I. Socol ; *Garde patriotique, garde ouvrière,* choeur mixte, vers de B. Căuș et I. Ruș.

Section de Musicologie et critique musicale

BERGER, G. Wilhelm : *La musique symphonique romantique moderne 1830—1930* (Guide) ; BUCUR, B. Sebastian : *Eléments théoriques de l'art de Sin Aga Jipa ;* BUGHICI, Dumitru : Dictionnaire encyclopédique *des formes et genres de la musique ;* BURADA, Teodor : *Oeuvres. Vol. I.* (sous la direction de Viorel Cosma) ; COSMA, O. Lazăr : *Chronique de la musique roumaine.* Vol. II ; PALADI Marta : *Orlando di Lasso ;* POPOVICI, Doru : *L'art des troubadours*

Section de musique légère, de danse, variétés et opérette.

CRISTINOIU, Ion : *Soleil de la Dobroudja ; Aventures bizarres ; Le ciel niche sur le littoral* (tous trois morceaux sur paroles de M. Dumbravă) ; CORFESCU, Alex. : *Tel est mon pays,* paroles de D. D. Balosim ; DEDA, Edmond : *Mitica,* paroles d'Al. Felea ; DELMAR, Florentin :*Les chevaux de bois tournent,* paroles de M. Dragomir ; *Noce d'étudiants,* paroles de I. Saizu ; DĂSCĂLESCU, Camelia : *Univers,* paroles de M. Dumbravă ; *Pour tous nos rêves,* paroles de C. Silvestri ; DUMBRAVA, Mihai : *Sur le quai de la gare,* paroles du compositeur ; FIRULESCU, Petre : *Un pétale entre les feuillets d'un livre,* paroles de C. Cîrjan ; FLAVIAN, Robert : *Je ne suis qu'un homme ; Un jour comme un autre...* paroles de Brătulescu ; GIROVEANU, Aurel : *Les légendes de la mer,* paroles de S. Filip ; *Journées de rêve,* paroles de M. Dumbravă ; *Les fleurs de la patrie,* paroles de J. Gheliuc ; *Il pleut sur Bucarest,* paroles de C. Dumitru ; *Il n'y a pas de plus bel horizon,* paroles de M. Bloc ;GRIGORIU, George : *Les Demoiselles de Constanza ; Jour et nuit d'amour je meurs,* paroles de A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; GHEORGHIU, Radu : *Rivage perdu,* paroles de V. Bunea ; *Nul au monde n'est comme nous ; Les rosiers fleurissent,* paroles de A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; IANCU, Mişu : *Bien-venue automne, sur le littoral,* paroles de S. Georgescu ; KARDOS, Ştefan : *Mon pays d'amour,* paroles de A. Storin ; KIRCULESCU, NICOLAE : *Vas-y la vieille ; Pourquoi me taire,* paroles de A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; *C'est leur secret ; ça n'a pas de sens,* paroles de M. Dumbravă ; *Tu es parue ; Miniatures ; Ça m'est égal* paroles de H. Negrin ; *Allons à Murfatlar,* paroles de N. Stroe ; *Ris donc, voyons,* paroles de G. C. Zamfirescu ; MĂLINEANU, Henry : *La jeune fille de Taliverde,* paroles de S. Georgescu ; *Heureux de te retrouver, Mamaia,* paroles de E. Mirea ; PATRICHI, Nicolae : *Le petit train,* composition pour orchestre ; PROSTEANU, Andrei : *Il pleut, qu'on dirait l'automne,* paroles de T. Meroiu ; *A. voir ; Sans fin,* paroles de A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; ROMAN, Elly : *C'est une romance à nous deux ; Ne me chamaille pas,* paroles de M. Teodorescu ; *Je ne serai pas à ton mariage,* paroles de E. Mirea ; *Pontica, paroles* de C. Teodorescu ; SOLOMONESCU, Gelu : *Chanson à l'homme,* paroles de F. Firea ; *Deux grains ; Mon coeur regorge de soleil,* paroles de A. Felea ; *Un coeur ne me suffit pas,* paroles de A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; SIBICEANU, Teodor : *Soir d'été* composition pour clarinette et piano ; *Sur une route de campagne,* composition pour hautbois et piano ; ŞERBAN RADU : *Maintenant même,* paroles de Gh. Vîlcu ; *Chateaux bâtis sur le sable,* paroles de F. Buref ; URMUZESCU, Paul : *Avec lui,* paroles de M. Dumbravă ; VASILACHE, Vasile jr. : *On n'en plaisante pas ; Ne parlons pas de souvenirs,* paroles de G. Mihalache ; *Tout le monde chante ; Mais où sont les neiges...* paroles de G. Mihalache ; VESELOVSCHI, Vasile : *Hockey ; Un loup-de-mer rêvait,* paroles de P. Maximilian ; WINCKLER, Adalbert : *L'écho d'une sérénade,* composition pour violon et piano.

D. C.

A la veille de la Révolution Française, un manuscrit témoigne de la présence de la musique dans la vie sociale moldave de l'époque

dr. Vasile TOMESCU

Dans notre livre *Histoire des Relations Musicales entre la France et la Roumanie,* paru en 1973 aux Editions Musicales de l'Union des Compositeurs de Roumanie, nous avons inséré des documents français qui attestent avec éloquence la présence de la musique dans la vie du peuple roumain, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'époque moderne. Parmi les documents importants, il y en a un conservé à la Bibliothèque de Dijon sous le no. 1546 et intitulé *Voyage du Comte d'Antraigues en Turquie/Lettre datée de Bourlat, 7 juin 1779.* Il a été découvert et traduit en roumain par l'écrivain d'histoire Const. Gane, dans son livre intitulé *La Princesse Alexandrine Ghica et le Comte d'Antraigues* (Bucarest, Ed. „Universul", 1937). Grâce à l'aimable entremise d'André Ameler, directeur d'orchestre et directeur de l'Ecole Nationale de Musique et d'Art dramatique de Dijon, le fac-similé de ce document (reproduit ci-dessous) se trouve depuis peu entre mes mains.

Né le 26 Décembre 1753 à Montpellier, Louis-Emmanuel-Henri-Alexandre de Launnay a fait ses études au Collège d'Harcourt de Paris. Ami de Rousseau et de Mirabeau, orateur de la Constituante, ennemi de Napoléon, émissaire de Louis XVIII, de Launnay comte d'Antraigues se décide, sur l'exhortation de Rousseau, d'entreprendre une description de l'Empire Ottoman et dans ce but, **le 11 juin 1778,** il prend la route de la Turquie. Là, il noue une étroite amitié avec la princesse Alexandrine Ghica, fille de Grégoire Ghica, ancien prince régnant de Moldavie, assassiné par ordre du Sultan en 1777.

En 1779, d'Antraigues se dirige vers Liow (Lemberg) en Pologne, ce qui lui occasionne quelques haltes en Dobroudja et en Moldavie. Les impressions qu'il y cueille — parfois absolument subjectives et dénotant certains préjugés, d'autres fois cependant témoignant de son sens aigu de l'observation — constituent l'objet de lettres adressées à un certain Culili, une de ses relations de Constantinople. Ces lettres — à défaut de l'ample ouvrage demeuré à l'état de projet — offrent de précieux témoignages sur les gens et les moeurs rencontrés dans les contrées roumaines. Le fait que d'Antraigues devint, pendant la Révolution, le mari d'Antoinette-Cécile Clavel, de Saint-Huberty, l'une des étoiles de l'Opéra de Paris — et par ailleurs fort appréciée par Gluck — a pu ne pas être sans importance dans son vif intérêt pour la musique ; après une période d'exil vécue ensemble, les deux époux trouveront une mort tragique la 22 juillet 1812.

Nous publions ci-dessous en fac-similé les pages qui contiennent des observations d'intérêt musical, en respectant *l'orthographe exact* du manuscrit, de même que le texte de la traduction roumaine due à C. Gane *(op. cit.,* pp. 98—99) : certaines différences existent entre les deux, en ce qui concerne les proportions et les détails de la relation. Pour assurer le respect le plus rigoureux de l'authenticité du document français, nous nous sommes interdit toute correction d'orthographe ou d'ordre grammatical.

Bibliographie : H. Volchade : *De Launnay, comte D'Antraigues, écrivain et agent politique. Sa vie, ses oeuvres,* 1882 ; Edouard de Goncourt : *Madame de Saint-Huberty, d'après sa correspondance et ses papiers de famille,* Paris, Chez G. Charpentier et C-ie, 1885 ; *Prin Moldova de altădată,* dans *Magazin istoric* no. (60), mars. 1972, pp. 38 — 43 et 72.

Bibliothèque municipale de Dijon Manuscrit 1956 :

Voyages du conte d'Antraigues en Turquie, etc. (Lettre datée de Bourlat, 7 juin 1779).

De B.....[1] nous sommes venu à Bourlat où nous sommes, notre route est devenue charmante,, l'aspect du pays a changé, nous avons trouvé des vallons bien frais, bien agréable, coupés par des ruisseaux et couvertes de bosquets, nous avons traversé des forêts délicieuses où les arbres sont assez clairsemés mais où l'on rencontre des vues très pittoresques. Enfin après sept heures nous sommes rendus ici où nous séjournons aujourd'hui. C'est une des villes de la Moldavie elle est située das un vallon entouré de collines peu élevées et tous entours sont en pâturages. La ville ressemble à un gros village, il y a cependant un..., mais rien de tout cela n'annonce l'aisance. Hier le gouverneur jugea à propos de nous donner un bal, la princesse s'y rendit et nous trouvâmes une vingtaine de jeunes filles qui dansaient en rond au son de deux mauvais violons. A peine remuaient-elles de leur place, elles avaient toutes l'air affligé. On eut dit que c'était une danse funéraire. La princesse

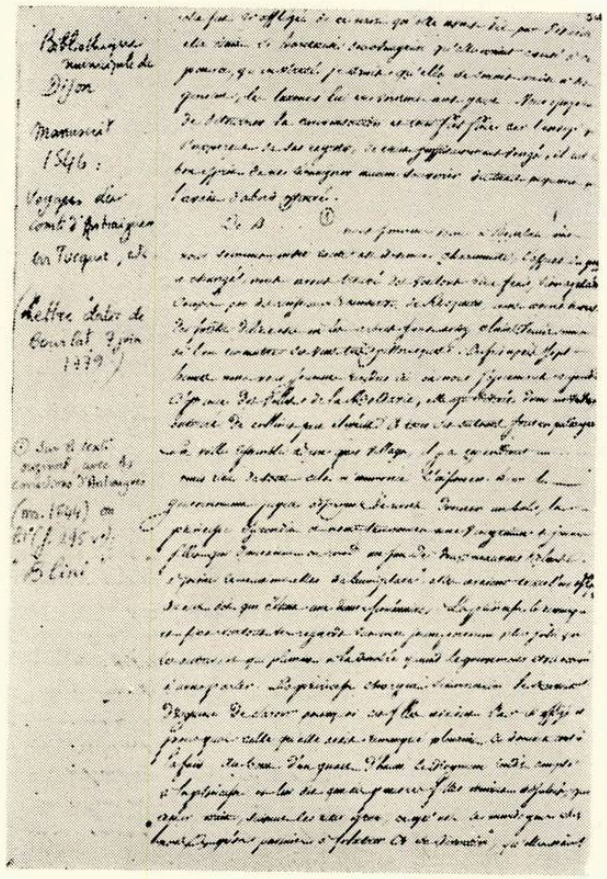
le remarqua et fixa surtout ses régards sur une jeune personne plus jolie que les autres et qui pleurait à la dérobée quand le gouverneur était occupé à nous parler. La princesse chargea le drogman de savoir pourquoi ces filles avaient l'air si affligé et pourquoi celle qu'elle avait remarqué pleurait et dansait tout à la fois. Au bout d'un quart d'heure le drogman rendit compte à la princesse et lui dit que ces pauvres filles étaiente désolées, que ce jour était, suivant le rite grec, ce qu'est le mardi gras chez nous, qu'on passait à folâtrer et à se divertir, qu'elles avaient projeté de s'amuser entr'elles avant notre arrivée et qu'en conséquence leur père et leurs parents avaient fait les frais d'une petite fête, mais que dès que nous avions paru, le gouverneur imaginant que la princesse s'amuserait de les voir danser, avait envoyé ordre de venir danser chez lui, qu'il en avait fait mettre trois en prison parce qu'elles ne s'y étaient par rendues sur le champ et qu'il les forcerait à passer leur journée ainsi et à danser malgré elles, et il les avait même menacées de les faire battre ainsi que leur père et mère s'ils avaient porté la moindre plainte à la princesse. Quant à celle qui était plus triste que ses compagnes, la cruauté du gouverneur envers elle était assurée, cette malheureuse avait perdu sa mère la veille et comme elle était jolie, il la forçait à danser les larmes aux yeux et le coeur brisé et déchiré de douleur, imaginez le chagrin que cela nous causa à tous. En vérité l'indignation, la fureur contre l'oppression des ? m'agitait plus encore que je n'étais touché, il faut que des hommes soient bien brutaux pour affliger à pure perte et de sang froid des jeunes beautés ingénues et douces, nées pour le plaisir et pour adoucir le chagrin d'autrui. A l'instant la princcesse dit au gouverneur qu'elle le priait de renvoyer les danseuses, qu' elle souffrait d'un mal de tête et qu'elle voulait du repos. On les renvoya sur le champ, nous voulumes avoir l'air de nous informer de ce qu'elles feraient et le gouverneur lui-même nous dit puisqu'elles sont inutiles à la princesse, elles iront s'amuser chez elles, il nous dit alors qu'elles avaient une partie de plaisir toute prête. Nous les suivimes, la princesse leur envoya toute force des rafraichissements et un bon souper, elle y fut elle-même quand la danse fut bien animée, le gouverneur y vint aussi et pour complaire à la princesse il avait l'air de s'enquérir de tout ce qui pouvait contribuer aux plaisir de ces jeunes enfans. Celle qui avait perdu sa mère s'était retirée chez elle, la princesse lui envoya à souper et sachant qu'elle était pauvre, elle me dit de lui porter de sa part cent sequins. De sa vie elle n'avait vu autant d'or je lui les donnai ou plutôt les remis à son père en secret, crainte qu'on ne les lui prit, enfin le bal dura jusqu'à minuit, je vous jure que moi qui déteste les bals, qui trouve une grande ressemblance des danses moldaves à la danse des ours, je me plus à ce bal, plus que je ne me plairai de ma vie à ceux de l'Opéra. La gaieté y régnait, ces enfans bénissaient la princesse,ils la regardaient comme une divinité, il leur paraissait si singulier de voir que le rang, la dignité, la puissance furent en ses mains des moyens d'exercer sa bienfaisance, les mères ne pouvaient se lasser de la regarder, elle-même jouissait du plaisir qu'elle procurait à ces infortunées, elle s'applaudissait de leur faire oublier quelques instants leur affreuse misère. Enfin, après leur avoir donné à toutes un petit présent, nous nous retirâmes à notre gîte fort satisfait de notre journée.

Adieu, Mon cher ami, vous instruire de nos plaisirs, c'est en jouir encore car vous les partagerez surtout ceux d'hier au soir, ils sont dignes de la princesse qui en aucune occasion, ne dédaigne le bonheur de bien faire et qui peut mesurer sa vie par des bienfaits.

Adieu, adieu à d'Assoulchi sur les bords du Pruth

---

1) Sur le texte original, avec les corrections d'Antraigues (ms. 1 544) on lit (f. 295 v) : „Blini“



Bibliothèque municipale de Dijon

Manuscrit 1546 :

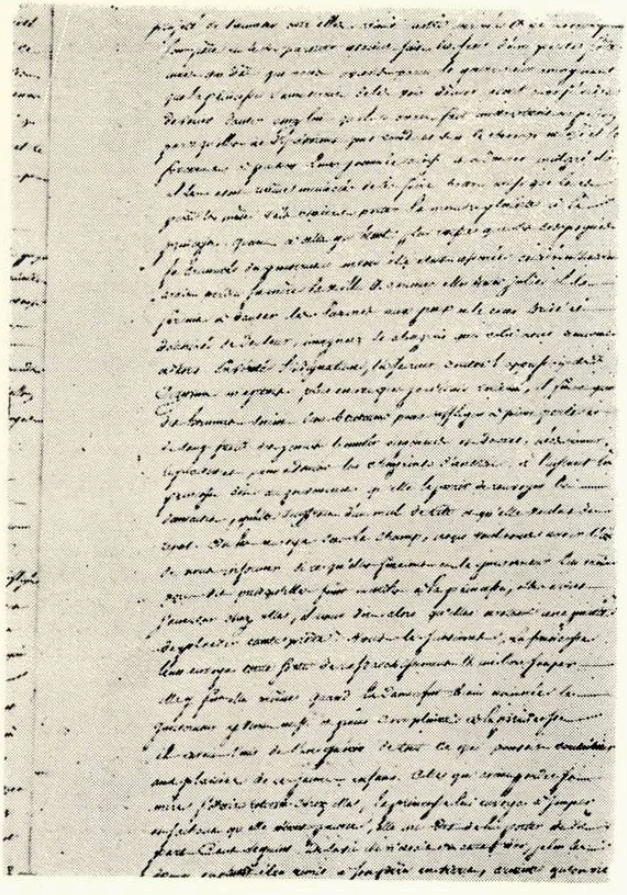
Voyages du comte d'Estraignes en Turquie, etc.

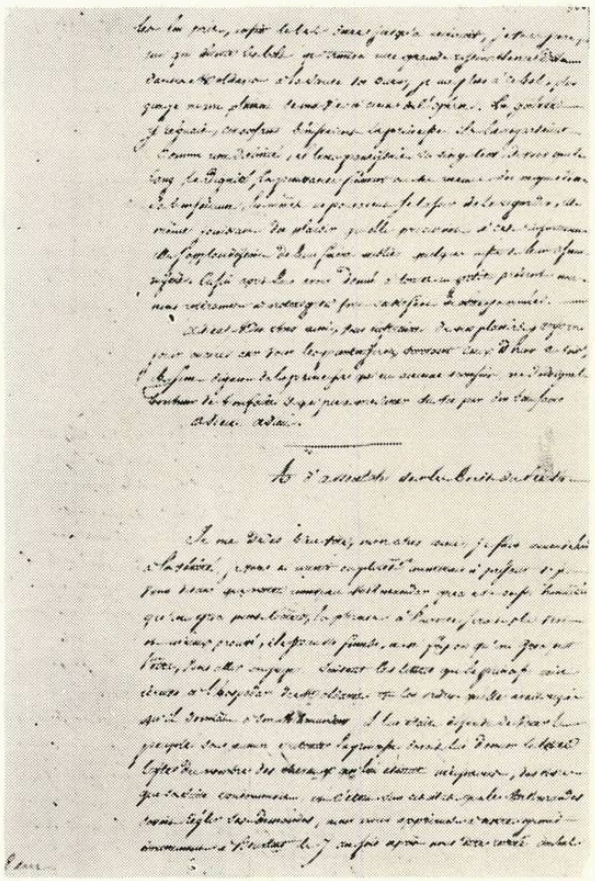
(Lettre datée de Bourlat 9 juin 1779)

① Sur le texte original avec les corrections d'Antoinette (ms. 1544) ou bien (f. 295 v°) "Blini"

[illegible]

[illegible]





„Ieri ocîrmuirea a crezut de cuviinţă să ne dea un bal. M-am dus acolo cu Domniţa şi am găsit vreo 20 de fete care jucau o horă în sunetul a două vioare proaste. Abia se mişcau ; păreau toate supărate, de-ai fi crezut că e mai curînd un dans funerar. Domniţa, care văzu lucrul acesta, se uita mai des la una din fete, cea mai frumoasă din toate, şi care plîngea. Însărcină deci pe dragomanul ei să cerceteze pentru ce fetele aceste păreau mîhnite şi de ce una din ele plîngea şi juca în acelaş timp. Dragomanul se întoarse peste un sfert de ceas spunînd Domniţei că bietele fete erau supărate fiindcă în ziua aceea fiind o mare sărbătoare bisericească, un lăsat sec, obiceiul era să petreacă tineretul, iar ele hotărîseră, înainte de sosirea noastră, să facă în de ele o mică petrecere, pentru care părinţii lor cheltuiseră şi bani. Dar cum sosirăm noi, cîrmuirea, crezînd că va face plăcere Domniţei să le vadă jucînd, trimisese poruncă fetelor să vie toate acolo. Trei din ele, pentrucă n-au venit îndată, au şi fost trimise la închisoare. Celelalte trebuiau să-şi petreacă ziua jucînd fără voie şi fuseseră chiar ameninţate că vor fi bătute, şi ele şi părinţii lor dacă ar îndrăzni să se tînguiască Domniţei. Cît despre fata care era cea mai mîhnită din toate, cruzimea cîrmuirei era revoltătoare. Mama ei murise cu o zi înainte, dar, fiindcă era frumoasă, o sileau să joace cu ochii înlăcrimaţi şi cu inima frîntă de durere. Înţelegi cît ne mîhnirăm auzind toate aceste. Indignarea, furia mea împotriva acestui tiran[76] (76 Tot despre Ispravnic trebuie să fie vorba) mă tulbura mai mult decît mă înduioşa. Domniţa chemă îndată pe guvernator (pe ispravnic) şi-i spuse că durînd-o capul şi vrînd să se odihnească, ar dori să înceteze jocul. Fetele fură pe dată trimise acasă, iar noi, făcîndu-ne că ne pare rău, întrebam ce-o să facă ele acuma. Ispravnicul ne răspunse că, deoarece Domniţa nu le vrea, vor merge să petreacă acasă la ele, unde se înţeleseseră mai înainte să facă o mică serbare. Ne luarăm după ele. Domniţa le trimise fel de fel de băuturi răcoritoare şi o masă bună. Cînd cheful era în toi, merserăm cu toţii acolo ba chiar veni şi ispravnicul, care, pentru a place Domniţei, se făcea că are grijă de tot ce ar putea mulţumi pe aceste copile.

Petrecerea a ţinut pînă la miezul nopţii. Îţi jur că eu care nu pot suferi balurile şi care găsesc că jocurile moldoveneşti seamănă cu ale urşilor, mi-a plăcut balul acela mai mult decît mi-au plăcut sau îmi vor place vreodată cele de la Operă. Era atîta veselie. Copilele acelea binecuvîntau pe Domniţă şi se uitau la ea ca la o Zeiţă."

CUPRINSUL

Din cuvîntarea tovarăşului Nicolae Ceauşescu la Conferinţa pe ţară a cadrelor de conducere din unităţile agricole de stat şi cooperatiste

Doru Popovici

Tradiţie şi inovaţie în muzica românească contemporană 1

Mihail Andricu 5

CREAŢII

Doina Jucu

Însemnări despre Cvartetele de Zeno Vancea 9

★

Festivalul cîntecului ostăşesc „Te apăr şi te cînt, patria mea" 18

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează :

Edgar Elian, J. — V. Pandelescu, Anton Dogaru, Constantin Răsvan 19

DIN ŢARĂ

Claudiu Negulescu

Activitatea muzicală în judeţul Arad . . 25

Romeo Alexandrescu

Muzica la Braşov 27

Constanţa Obreja

Aglaia Mihăilescu-Toscani 28

DE PESTE HOTARE

Lisette Georgescu

Omagiu lui Pablo Casals, Note de călătorie 30

Ioana Ştefănescu

Bayreuth 31

Nicolae Brînduş

Itinerar muzical suedez 34

Elisabeta Suciu

Aspecte ale educaţiei muzicale în R.S.F. Iugoslavia 35

SOMMAIRE

Extraits du discours prononcé par Nicolae Ceauşescu à la Conférence nationale des cadres dirigeants des unités agricoles d'Etat et de la coopération

Doru Popovici

Tradition et innovation dans la musique roumaine contemporaine 1

Mihail Andricu 5

OEUVRES

Doina Jucu

Sur les Quatuors de Zeno Vancea . . . 9

★

Le Festival de la chanson militaire . . . 18

LA VIE MUSICALE

Signent : Edgar Elian, J. V. Pandelescu, Anton Dogaru, Constantin Răsvan 19

DANS LE PAYS

Claudiu Negulescu

L'activité musicale dans le département d'Arad 25

Romeo Alexandrescu

La musique à Braşov 27

Constanţa Obreja

Aglaia Mihăilescu-Toscani 28

A L'ÉTRANGER

Lisette Georgescu

Hommage à Pablo Casals. Notes de voyage 30

Ioana Ştefănescu

Bayreuth 31

Nicolae Brînduş

Itinéraire musical suédois 34

Elisabeta Suciu

Aspects de l'éducation musicale en Yougoslavie 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. Vasile Tomescu

Compte-rendu. La monographie „D. G. Kiriac" de George Breazul 37

Anton Dogaru

Chronique du disque. Qatre Rapsodies roumaines sur un disque „Electrecord" . . 38

I. Raţiu et C. Drăgoi

Silhouettes : Theodor Grigoriu Vasile Popovici ; Henry Mălineanu ; Tiberiu Alexandru 39

D. C.

Nouveaux ouvrages présentés aux Sections de créations de l'Union des Compositeurs 45

dr. Vasile Tomescu

Témoignages historiques 47
(en français par Colette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 2 — 48 p. — București februarie 1974

Redacția și administrația: București — Str. „13 Decembrie" Nr. 24, Sector 7
Telefon: 15.21.19.

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica" se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia" — Serviciul Import-Export Press — București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe copertă: Moment din baletul „Văpaia" de Mircea Chiriac, montat pe Scena Operei Române din București.

I. P. „Informația" — c. 1087

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

martie 1974 3

CUPRINSUL

Telegrama Uniunii Compozitorilor adresată Președintelui Republicii Socialiste România, tovarășului Nicolae Ceaușescu

VASILE TOMESCU
Prestigiul și responsabilitatea femeii muzician. 1

IRINA ODĂGESCU ȚUȚUIANU — (muzica); *IOAN MEIȚOIU* (versurile): Marea inimă a țării 3

OPERE CONTEMPORANE

GR. CONSTANTINESCU
„Hamlet" de Pascal Bentoiu. 6

ANTON DOGARU
Balada „Mioriţa" de Emil Lerescu. . . 12

MEMENTO

LIVIU GLODEANU
Theodor Rogalski 14

★

Muzicieni distinși cu premii ale Academiei Republicii Socialiste România pe anii 1969, 1970, 1971 și 1972. 18

MIRCEA CRISTESCU
Constantin Silvestri 19

DE PESTE HOTARE

THEODOR BĂLAN
Cu Ilinca Dumitrescu despre Conservatorul din Moscova 22

MEDALION

J.-V. PANDELESCU
Ion Voicu la împlinirea a 35 de ani de carieră artistică 27

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează:
Iosif Sava, Edgar Elian, Lucian Meţianu, Dumitru Avakian, Sandu Albu, Constantin Răsvan, Boris Chelaru 29

RECENZII

MIRCEA ȘTEFĂNESCU
Studii de muzicologie, vol. IX. . . . 40

IOAN MASSOFF
„Revista de altădată" de Nicolae Dinescu. 41

CRONICA DISCULUI

J.-V. P.
Două simfonii de Mihail Andricu. . . 42

SOMMAIRE

Le télégramme de l'Union des Compositeurs adressé au Président de la République Socialiste de Roumanie, le camarade Nicolae Ceaușescu

VASILE TOMESCU
Prestige et responsabilité de la femme musicien

IRINA ODĂGESCU-ȚUȚUIANU (musique); IOAN MEIȚOIU (vers)
„Marea inimă a țării" (Pays au grand coeur) . 3

OPERAS CONTEMPORAINS

GR. CONSTANTINESCU
„Hamlet" de Pascal Bentoiu 6

ANTON DOGARU
La ballade „Mioritza" d'Emil Lerescu . . . 12

MEMENTO

LIVIU GLODEANU
Theodor Rogalski 14

★

Prix de musique de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie décernés pour les années: 1969, 1970, 1971 et 1972 18

MIRCEA CRISTESCU
Constantin Silvestri 19

LA VIE MUSICALE À L'ÉTRANGER

THEODOR BĂLAN
Entretien avec Ilinca Dumitrescu sur le Conservatoire de Moscou 22

MÉDAILLON

J. V. PANDELESCU
Ion Voicu à l'occasion de ses 35 ans de carrière artistique 27

LA VIE MUSICALE DU PAYS

Signent: Iosif Sava, Edgar Elian, Lucian Meţianu, Dumitru Avakian, Sandu Albu, C. Răsvan, Boris Chelaru 29

COMPTES RENDUS

MIRCEA ȘTEFĂNESCU
Etudes de musicologie, vol. IX 40

IOAN MASSOF
„Revista de altădată" de Nicolae Dinescu . . 41

CHRONIQUE DU DISQUE

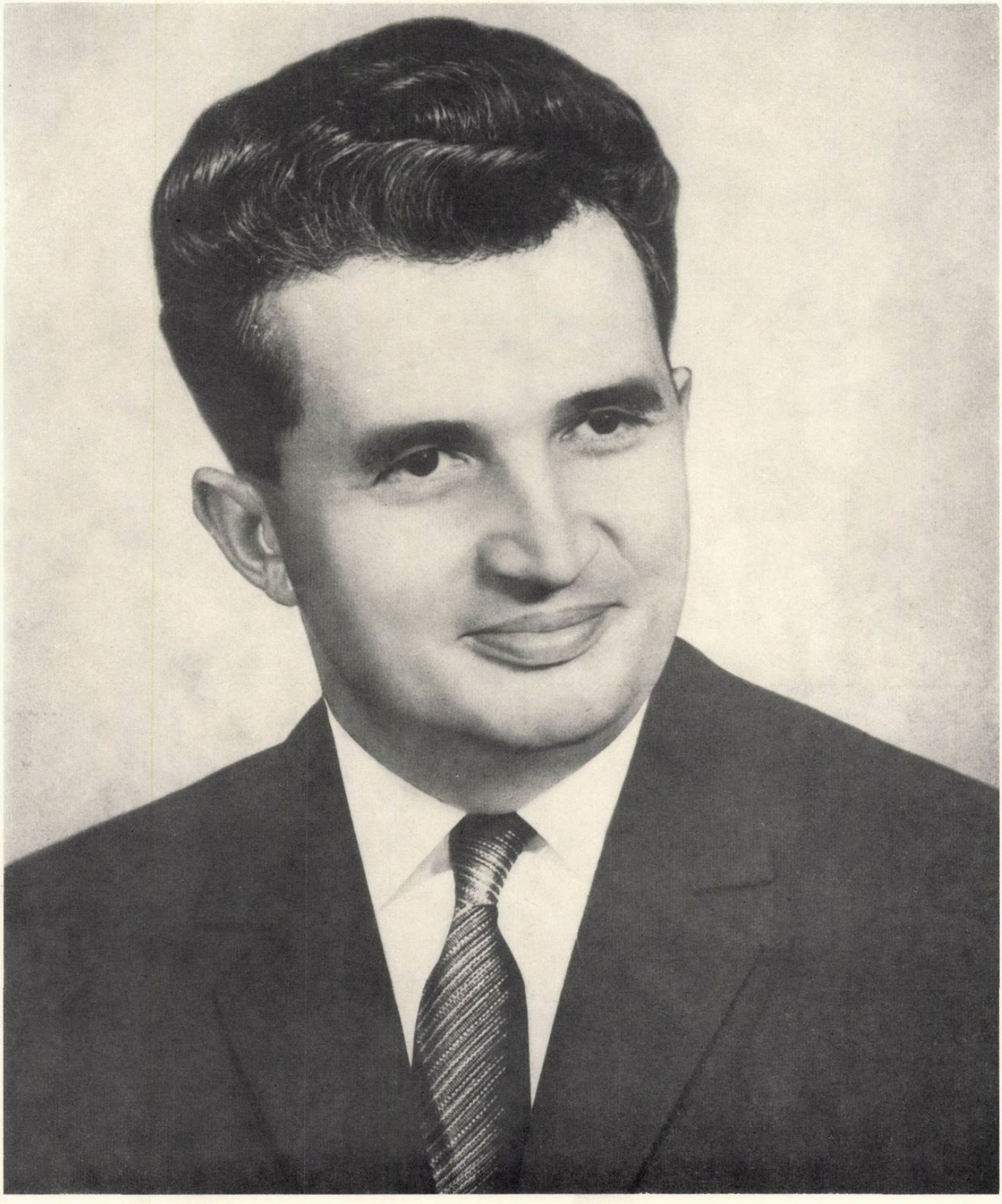
J.V.P.
Deux symphonies de Mihail Andricu 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Chronique du disque: J. V. Pandelescu, *La musique chorale du Banat (Sabin Drăgoi et Ion Vidu).* 43
Compte Rendu: J. V. P., „Ioan Căian" de Vasile Mocanu 44

Silhouettes: I. Rațiu et C. Drăgoi, *Tiberiu Olah, Dumitru D. Botez, Nicolae Kirculescu, Gheorghe Ciobanu* 48

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU



Președintele Republicii Socialiste România, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU

Mult stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu

Actul istoric al instituirii înaltei funcţii de Preşedinte al Republicii Socialiste România şi alegerea Dumneavoastră în această funcţie constituie şi pentru compozitorii şi muzicologii din ţara noastră, ca şi pentru întregul popor, un moment de intensă vibraţie patriotică.

În personalitatea Dumneavoastră noi vedem întruchipate în chip strălucit virtuţile nobile ale poporului român, care astăzi îşi înfăptuieşte marile sale aspiraţii de libertate şi pace, de muncă creatoare şi colaborare rodnică cu toate popoarele lumii.

Lupta Dumneavoastră neobosită pentru ridicarea României pe treptele înalte ale civilizaţiei socialiste, pentru triumful ideilor de prietenie, respect şi cooperare între toate naţiunile a ridicat necontenit prestigiul României contemporane, prestigiul conducătorului Partidului Comunist Român.

Ca oameni de muzică sîntem, în acest moment mai mult ca ori cînd, pătrunşi de sentimentul dragostei pentru Dumneavoastră, mult stimate Tovarăşe Preşedinte, şi vă asigurăm că nu cunoaştem o cinste şi o datorie mai mare decît aceea de a cînta patria socialistă şi pe conducătorul ei iubit, de a spori prin creaţia noastră entuziasmul constructiv al maselor.

COMITETUL DE CONDUCERE AL UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ORGANIZAŢIA DE BAZĂ

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 3 (256) martie 1974

Prestigiul şi responsabilitatea femeii—muzician

de dr. VASILE TOMESCU

Născută să exprime prea plinul sufletului omenesc, muzica și-a aflat în universul spiritual al femeii, în termenul însuși de referință, una din rațiunile ei fundamentale de existență. Căci muzica a împrumutat Evei chiar genul ei gramatical, același pe care anticii l-au ales și pentru muze — pentru toate muzele — și care se potrivește și dragostei, frumuseții, pasiunii, inspirației, măiestriei și dăruirii creatoare. Distingem faptul că în limba română artă, cîntare, horă, orchestră sau operă nu aparțin genului neutru cum se întîmplă aiurea, ci genului feminin, ceea ce nu e lipsit de semnificație pentru concepția despre muzică proprie poporului care a creat Miorița, rapsozilor care au creat Ciocîrlia, făcînd din horă și doină expresii muzicale feminine originale, prototipuri ale sensibilității și vitalității noastre naționale. Și dacă totuși istoria muzicii e dominată de neamul bărbătesc, este pentru că ființei ieșită din coasta lui Adam i-a fost hărăzit să susțină impulsul actului creator din totdeauna, constituind matricea în care se zămislește arta, temeiul însuși al destinului ei. Această relație între sufletul femeii și artă este atît de determinantă în ce privește caracterul intim, sensibil, generos, poetic, nobil, elevat al muzicii încît putem afirma că în epocile de reflux ale dezvoltării artei sonore se petrece o înstrăinare a lui Tristan de Isolda, a lui Peleas de Melisanda, a lui Oedip de ființa care i-a dat ființă, a lui Alcaius de Sapho, a rapsodului-creator de Miorița.

În societatea românească, în muzica noastră, femeia este oglinda sufletului, fîntîna cu ape limpezi în care se reflectă deopotrivă chipul creatorului și păstrătorul de folclor ca și acela al muzicianului de formație complexă, profesionistă. Pentru primul adevăr ne stau mărturie versul și viersul din balada lui Ghiță Cătănuță, lăsate moștenire de Anton Pann în celebra sa creație dramatic-muzicală tipărită sub titlul „O șezătoare la țară". În acest *credo* al esteticii muzicale naționale românești, cîntecul mîndrei este cîntecul genuin, cîntecul inimii pătrunzînd în inimă mai adînc decît cîntecul de lăutar, făcut ca să fie făcut :

Pe culmița dealului,
Dealului Ardealului,
Plimbă-mi-se prin colnic
Tînăr cătănuț voinic,
Ghiță cu mîndruța lui,
Cu dalba drăguța lui,
Pe doi ageri călușei,
Încărcați cu gălbinei,
Cu doi bani în buzunari
Cu doisprezece lăutari.
Din doisprezece ce-i avea,
Nici unul nu-l mulțămea,
Ci din gură îmi grăia !
Dragă mîndruliță mea,
De cînd, mîndro, te-am luat,
Nici un cîntec mi-ai cîntat ;
Ci cîntă, mîndruța mea,
Iar mîndruța îi grăia :
Ghițule, drăguțul meu,
Bucuros ți-oi cînta eu ;
Dar am un vers femeesc,
Seamănă a haiducesc,
Și-i puternic la cîntat,
Se aude-ndepărtat.
Dacă așa cuvînta
Și începe a cînta
Munți-nalți se cutremura,
Văi adînci îmi răsuna,
Ape reci se turbura
Livezi se înfiora.
Și viersul cînd îmi urca,
Copaci, ramuri se mișca,
Frunzele pe jos pica,
Inimă de om seca.
Iar Cătănuț o-mbia,
Și către dînsa grăia :
Cîntă-ți, mîndro, cîntecul,
Că mi-e drag ca sufletul.

Dar în pornirea la drum a şcolii noastre muzicale naţionale n-am avut oare mai întîi domniţe precursoare, acele slujitoare vrednice de laudă ca fiicele Brâncoveanului sau Domniţa Ralu, care cutezaseră să cultive de timpuriu frumuseţile muzicii clasice ; ca Elena Asaki, primul autor al unei compoziţii muzicale cu subiect românesc, sau fiica ei şi a lui Gheorghe Asaki, Ermiona Asaki-Quinet, o eminentă interpretă şi autoarea unei lucrări despre fiinţa muzicii, publicată şi apreciată în occidentul Europei? Dar interpretele noastre din veacul trecut, de la modestele pianiste de prin casele Balşului şi din alte saloane ale Iaşului, pînă la glorioasele cîntăreţe de faimă mondială în frunte cu Hariclea Darclée?

Profesiunea de compozitor şi muzicolog n-avea să revină femeii decît după ce această nobilă vocaţie era atribuită în înţelesul superior socialmente consacrat, însişi compozitorilor şi muzicologilor în genere. Această activitate nu putea fi reprezentată feminin decît în epoca modernă cînd emanciparea va viza planul social, fiziologic şi psihologic de ansamblu al femeii. Contribuţia compozitistică şi teoretic-muzicală a devenit în ţara noastră cu adevărat proprie femeii numai în anii orînduirii socialiste, cînd talente, puteri creatoare ale acesteia au înflorit în toate domeniile vieţii. În cultura noastră muzicală contemporană se afirmă temeinic reprezentante ale diferitelor generaţii, stiluri şi genuri. Absolventă, împreună cu alţi muzicieni români, a cunoscutei *Akademie für Musik und darstdlende Kunst* din Viena, Doamna Florica Racoviţă Flondor a rămas credincioasă creaţiei de muzică de cameră, în special pentru pian, căruia i-a dăruit pagini de sinceră inspiraţie, multe din ele simţite româneşte. Elevă a lui Castaldi şi perfecţionîndu-se la Berlin şi Paris, Doamna Mansi Barberis a activat ca violonistă şi violistă şi ca pedagogă a cîntului, creînd totodată pagini sensibile de lied, muzică vocal-orchestrală, muzică de teatru şi corală, şi investind experienţa sa în opere de suflu istoric şi epic. O activitate polivalentă, desfăşurată de decenii în cîmpul muzicii, a adus notorietate compozitoarei şi pianistei Hilda Jerea, al cărui aport creator excelează în genul liedului, corului, muzicii instrumentale, manifestîndu-se şi în domeniul vocal-simfonic. Muzica de cameră vocală şi instrumentală este slujită şi de Elise Popovici şi Rodica Sutzu, această din urmă muziciană aducînd în plus şi noutatea unor preocupări în genul muzicii uşoare, reprezentat mai substanţial prin compozitoarea Camelia Dăscălescu, pe cînd Doamna Margareta Xenopol rămîne devotată mereu iubitelor romanţe. Integrîndu-se cu talent şi prestigiu generaţiilor de compozitori care azi ating maturitatea ori se îndreaptă spre consacrare, Carmen Petra-Bassacopol, Myriam Marbé, Felicia Donceanu şi Irina Odăgescu au dat măsura capacităţii lor creatoare în diferite genuri ale muzicii noastre. Asociez întotdeauna aportul creator al Irinei Odăgescu cu o muzică tinerească, pătrunsă de un lirism senin, comunicativ; creaţia Feliciei Donceanu, din care nu lipsesc preocupări în genul muzicii uşoare are aspectul unui sincretism organic cu cuvîntul transfigurat poetic; în Carmen Petra am citit întotdeauna suave sonorităţi de harpă, iar *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbé mi-a produs nu numai prilejul unei puternice impresii în sala Ateneului, de eficienţă expresivă dusă pînă la tragismul genuin, dar şi pe acela al unor călduroase aprecieri întîlnite departe de hotarele ţării. Dintre tinerele compozitoare se remarcă Cornelia Tăutu, Liana Şaptefraţi şi Maya Badian, aflate în pline eforturi ale căutării unui drum propriu.

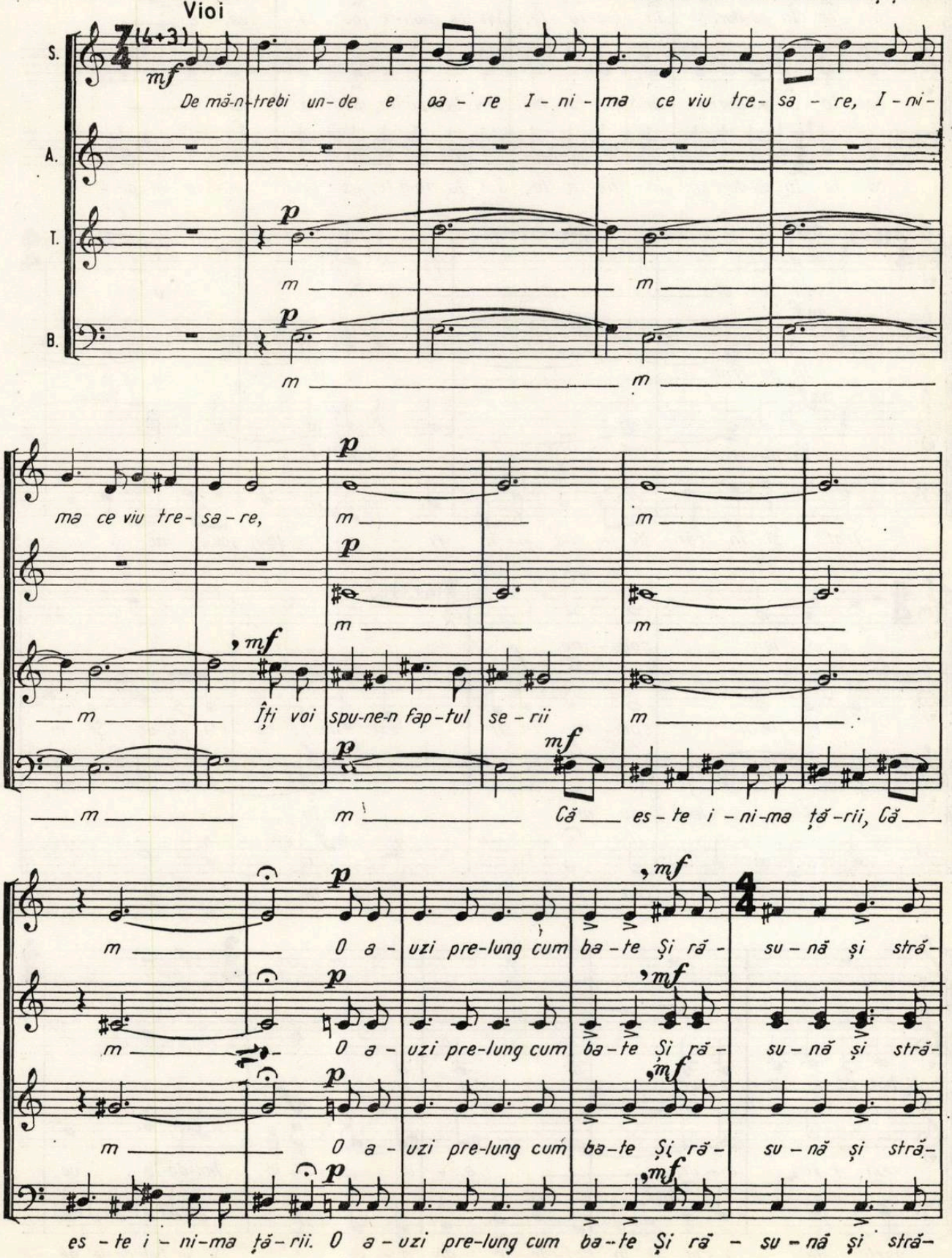
O contribuţie nu mai puţin bogată şi interesantă este proprie colegelor noastre care activează în domeniul teoretic. Notăm realizările în domeniul elaborărilor cu caracter istoric, pedagogic, folcloristic şi cronicăresc datorite unor colege ale noastre ca Emilia Comişel, Alma Cornea-Ionescu, Szegö Iulia, Erdely Izolda, Carp Paula, Zelli Sulițeanu, Dolinescu Elisabeta, Lucilia Georgescu, Adriana Sachelarie, Ada Brumaru, Eugenia Cernea, Ana Frost, Clemansa Firca, Elena Zottoviceanu, Rodica Oană-Pop, Gemma Zimveliu, Smaranda Oţeanu. În frontul culturii noastre muzicale de ansamblu ele rostesc o voce proprie, caldă, nuanţată, plină de expresie care se adaugă într-o registraţie armonioasă tuturor eforturilor contemporane din acest domeniu. Iată de ce considerăm întrutotul legitim să aducem un omagiu cald, colegial, partenerelor noastre în responsabilităţile de creaţie şi activitate social-obştească.

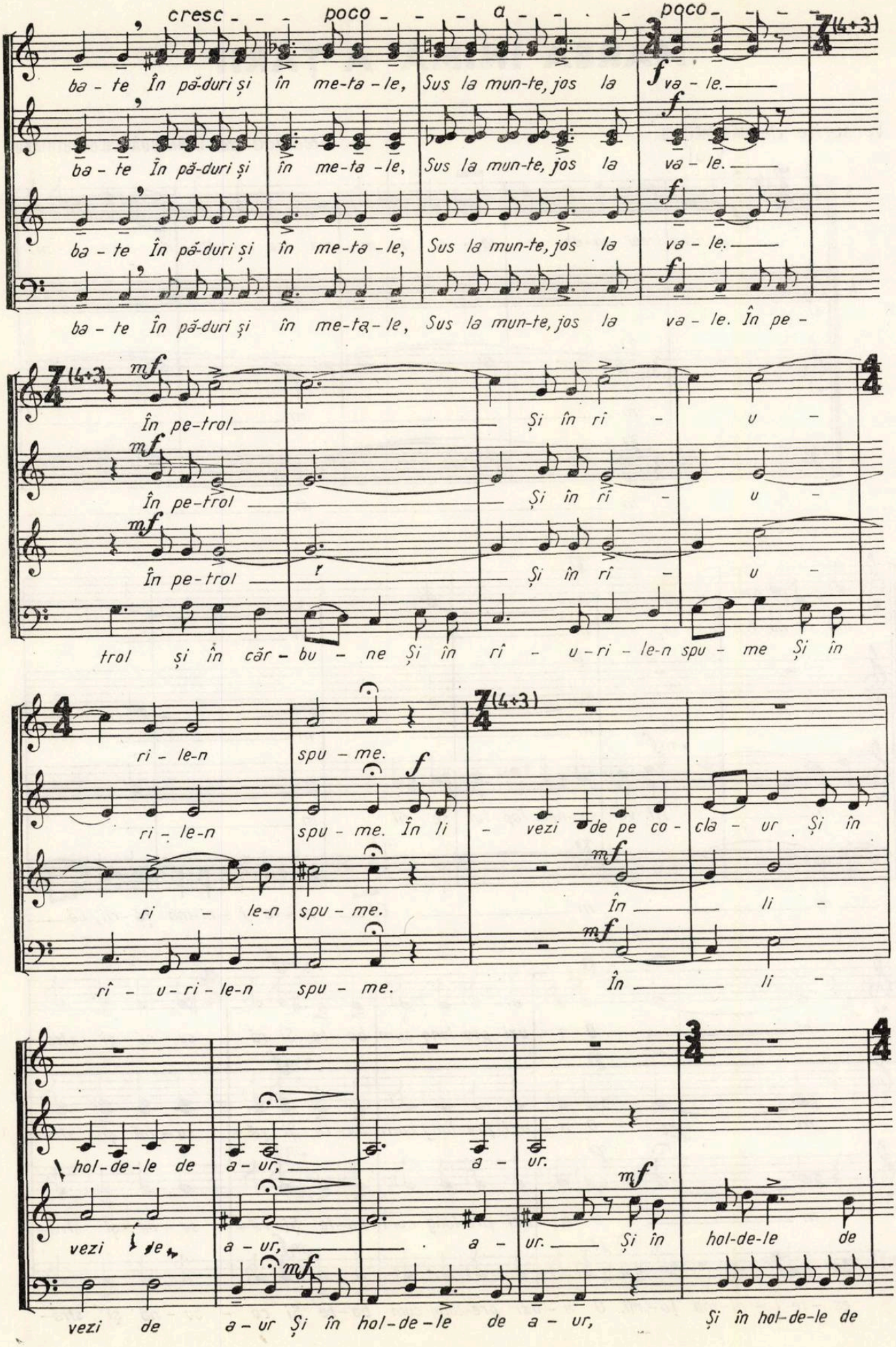
Unim totodată acest sentiment cu acela adresat colaboratoarelor noastre din cadrul Uniunii Compozitorilor, din Editura Muzicală şi Revista Muzica, de la Radioteleviziune, femeilor-redactor, secretar, tehnician şi interpretelor care susţin cu pasiune specifică propăşirea muzicii noastre.

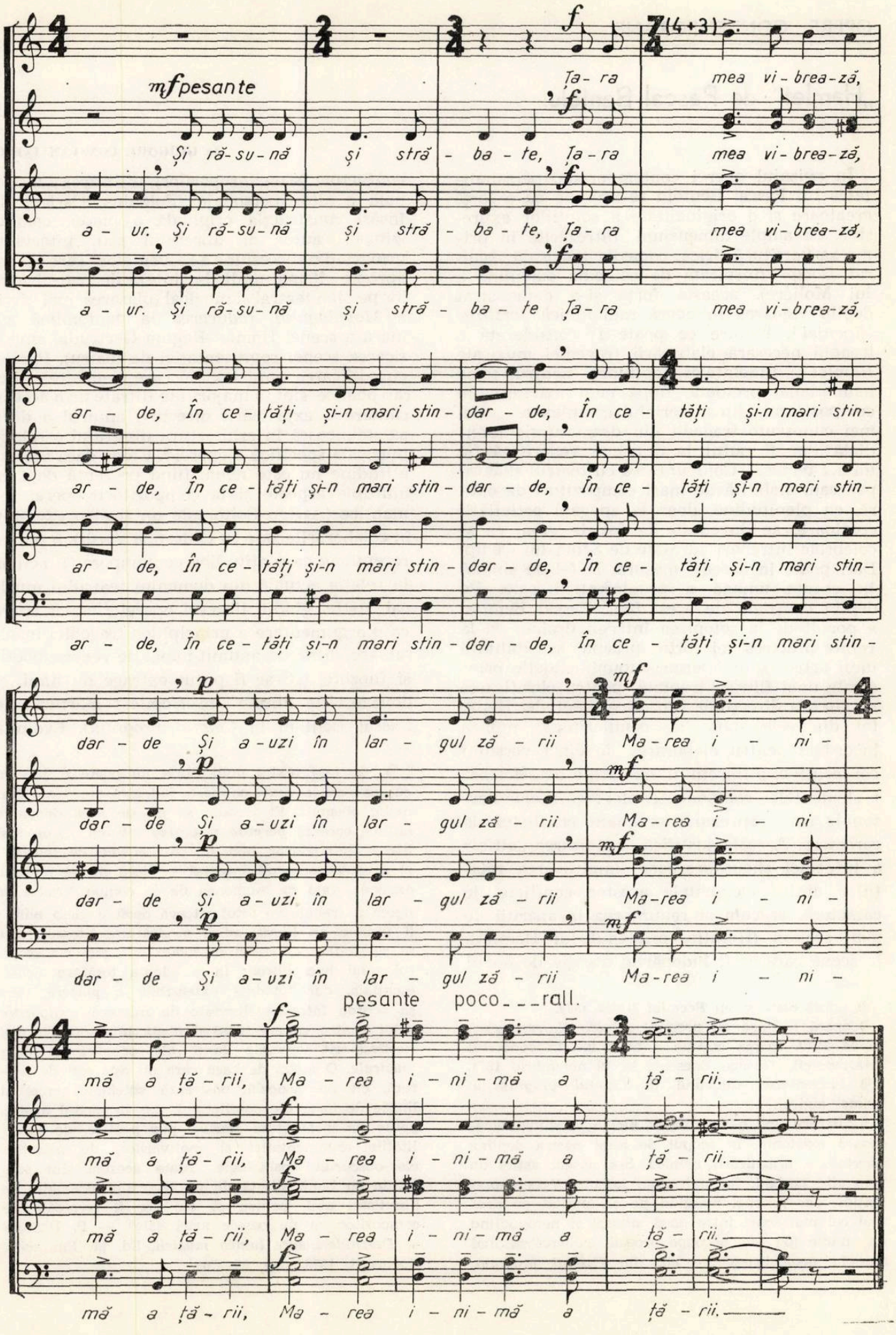
MAREA INIMĂ A ȚĂRII

Versurile de IOAN MEIȚOIU

Muzica de IRINA ODĂGESCU-ȚUȚUIANU




cresc - - - poco - - - a - - - poco - - -
ba - te În păduri și în me-ta-le, Sus la mun-te, jos la va - le.
ba - te În păduri și în me-ta-le, Sus la mun-te, jos la va - le.
ba - te În păduri și în me-ta-le, Sus la mun-te, jos la va - le. În pe -
În pe-trol
În pe-trol
În pe-trol
Și în ri - u -
Și în ri - u -
Și în ri - u -
trol și în căr - bu - ne Și în rî - u - ri - le-n spu - me Și în
ri - le-n spu - me.
ri - le-n spu - me. În li - vezi de pe co - cla - ur Și în
ri - le-n spu - me.
rî - u - ri - le-n spu - me.
În li -
În li -
hol-de-le de a - ur, a - ur.
vezi de a - ur, a - ur. Și în hol-de-le de
vezi de a - ur Și în hol-de-le de a - ur, Și în hol-de-le de



mf pesante

Și ră-su-nă și stră - ba - te, Ța - ra mea vi - brea - ză,

a - ur. Și ră-su-nă și stră - ba - te, Ța - ra mea vi - brea - ză,

a - ur. Și ră-su-nă și stră - ba - te Ța - ra mea vi - brea - ză,

ar - de, În ce - tăți și-n mari stin - dar - de, În ce - tăți și-n mari stin -

ar - de, În ce - tăți și-n mari stin - dar - de, În ce - tăți și-n mari stin -

ar - de, În ce - tăți și-n mari stin - dar - de, În ce - tăți și-n mari stin -

ar - de, În ce - tăți și-n mari stin - dar - de, În ce - tăți și-n mari stin -

dar - de Și a - uzi în lar - gul ză - rii Ma - rea i - ni -

dar - de Și a - uzi în lar - gul ză - rii Ma - rea i - ni -

dar - de Și a - uzi în lar - gul ză - rii Ma - rea i - ni -

dar - de Și a - uzi în lar - gul ză - rii Ma - rea i - ni -

pesante poco - - - rall.

mă a ță - rii, Ma - rea i - ni - mă a ță - rii.

mă a ță - rii, Ma - rea i - ni - mă a ță - rii.

mă a ță - rii, Ma - rea i - ni - mă a ță - rii.

mă a ță - rii, Ma - rea i - ni - mă a ță - rii.

„Hamlet" de Pascal Bentoiu

de GRIGORE CONSTANTINESCU

În peisajul operei contemporane, personalitatea lui Pascal Bentoiu se impune cu o forță creatoare și o originalitate a soluțiilor expresive, de ample dimensiuni. Întrezărită în prima sa partitură lirică, comedia muzicală *Amorul Doctor* (inspirată de comedia omonimă a lui Molière), această forță și-a demonstrat deplin vigoarea în opera radiofonică *Jertfirea Ifigeniei* [1], lucrare ce poate fi considerată o treaptă necesară elaborării tragediei muzicale *Hamlet* [2]. Bineînțeles, opțiunea pentru tema hamletiană, preluată, după cum mărturisește compozitorul, din materialul complex al „celei mai cunoscute tragedii din dramaturgia mondială", ar fi putut la o primă vedere să fie un act temerar. Confruntarea cu teatrul shakespearean, stabilită de mari compozitori de operă, cu plenitudine, doar la apogeul activității creatoare, se dovedește la fel de grea, ca și celebrele întrebări adresate de Sfinx lui Oedip. Dar, poate în aceeași măsură, la fel de simplă în esența umană a problematicii sale. Pe deplin conștient de acest fapt, Pascal Bentoiu a pornit de la retopirea întregii drame, de la reinterpretarea ei prin prisma sensibilității unui artist contemporan, supunînd ideile principale unei filtrări treptate, pentru clarificarea maximă a direcțiilor filozofice esențiale. Reținem, tot din cele spuse de compozitor [3], munca încordată pentru elaborarea, în cinci versiuni consecutive, a libretului, operațiile de selectare a elementelor componente, alegerea acelor personaje care reprezintă pregnant conflictul de caractere. Aceasta justifică organizarea „altfel" a tragediei shakespeareene, simplificarea relațiilor dintre elementele acestor conflicte de caractere, precum și renunțarea la apariții de plan secund (Horațio, prietenul lui Hamlet), la scene care ar fi îndepărtat atenția de nodul conflictual (scena groparilor), utilizarea funcțională a altor personaje (Polonius, Osrick). În însăși construcția originală a piesei, compozitorul, autor al libretului său, intervine, urmărind o succesiune a secvențelor care să se apropie cît mai mult de sinteza dezbaterii ideilor pe plan teatral și muzical (plasarea mai tîrzie a *Monologului*, reducerea la pantomimă sumară a scenei Hamlet-Regina Gertruda, amplificarea scenei reprezentației de teatru). Paralel cu edificarea unui text în care elementele literar-poetice sînt în majoritate filtrate prin aceeași căutare a exprimării directe [4], autorul a dorit să stabilească în arhitectura libretului o relație muzicală specifică a operei [5]. Chiar dacă această atitudine nu este nouă, fiind prezentă deja cu multiple aspecte și la compozitorii operei romantice (Arrigo Boito este un ilustru exemplu în colaborările sale cu Giuseppe Verdi), o putem recepționa ca o atitudine contemporană, activă, în relația actuală din domeniul teatrului muzical. Astfel gîndit, libretul operei *Hamlet* apare ca o argumentare a principiilor tragediei inspiratoare, dintr-un anumit punct de vedere, poetic și filozofic („S-ar fi putut extrage nu unul, ci douăzeci de librete din *Hamlet*" mărturisește Pascal Bentoiu în *Caietul program*). Evoluția

[1]) operă distinsă cu *Premiul Italia 1968*.

[2]) operă distinsă cu premiul *„Guido Valcarenghi"*, *Roma 1970*. Prima audiție a avut loc în concertul Filarmonicii „George Enescu", la 19 noiembrie 1971.

[3]) Prezentarea autorului în *Caietul program* al primei audiții.

[4]) „Pentru text n-am utilizat nici o versiune românească existentă, în scopul de a-mi păstra deplina libertate a organizării ritmice. S-a născut astfel un vers alb, nerigid, în majoritate iambic. Vers nepretențios, dar practic, mergînd pe cît posibil pe drumul cel mai scurt între două situații și nerepudiind un anume ton sec, aproape prozaic (concretizat mai ales în neologisme)" — cit. din *Caietul program*.

[5]) „De fapt textul unui libret nu poate fi judecat cu aceleași măsuri cu care judecăm un text dramatic obișnuit. El trebuie să posede acea densitate optimă care să *permită inserarea muzicii*" „...un text literar într-adevăr bun nu are nevoie de muzică : el se automotivează integral — dacă mi se permite expresia. Iată de asemenea de ce compozitorului de operă îi trebuie cu totul altceva decît o piesă bună : îi trebuie un *libret*, adică o alcătuire literară care să se preteze extensiei muzicale..." „...aici stă secretul unui bun libret : în a adopta țesătura densă, esențială, dar totodată extensibilă *a piacere*, care să acorde întreaga libertate de mișcare compozitorului pentru ca acesta să-și poată implanta cît mai nestingherit arcurile largi ale construcției sale *muzicale*. O astfel de bază care nu este atît de literară, cît premuzicală, păstrează valențele temei și liniile de forță ale conflictului, dar la modul auster, golite de încărcătura florilor pur poetice, de subtilitățile argumentației și motivărilor, de nuanțele clar-obscurului psihologic. Toate acestea sînt scuturate cu bună știință de pe trunchiul dramatic de libretistul abil, pentru că ele vor fi re-create de compozitor cu mijloacele artei sale" — P. Bentoiu — *Deschideri spre lumea muzicii*, Ed. M. Eminescu. București, 1973, pag. 69—70.

dramei nu numai în concretul acțiunii, ci și în spații mult mai largi, aparține poate întru cîtva unui climat poetic de esență mioritică, de topire a conflictului în simbolicul dialog destin-om. Este o apartenență sugerată de compozitor, prin însăși dedicația operei : „Profesorului meu, Mihail Jora".

De-a lungul ultimelor două secole, fuziunea operei — ca teatru muzical — cu gîndirea simfonică a fost deseori prilej de căutări, de argumentări ale arhitectonicii, de aprofundări ale sensurilor problematicii muzicale și poetice, dincolo de programatism (sau mai bine-zis, prin asimilarea lui într-un anumit mod, specific). Rezultatele acestei uniri, contrar așteptărilor — avînd în vedere aparentul antagonism definitoriu al genurilor respective, — au dat naștere unor soluții viabile, cu valoare de unicat. Pascal Bentoiu se înscrie pe aceeași traiectorie, în cele trei partituri lirice de pînă acum, alegînd în mod deliberat limbajul scenic al teatrului, dar totodată dozarea proporțiilor arhitectonice înrudite celui simfonic. Nu se simt însă forțări spre unul dintre aceste domenii, ci dimpotrivă o binevenită colaborare, care lasă întîietatea caracteristicilor unei *dramma per musica*. Recunoaștem aceasta în felul în care sînt concepute relațiile personajelor, nu relațiile vocilor, ca și în vehemența dramatică a situațiilor „cheie" pentru desfășurarea conflictului. Precumpănitor o manifestare a succesiunii — pe plan teatral și pe plan muzical dramatic — opera apare la Pascal Bentoiu concepută atît în dimensiunile melodicii specifice (nu manierei ci concepției ca atare, bazată pe tradiția operei din zona meridională a culturii europene), cît și în dimensiunile arcuirilor armonico polifonice caracteristice simfonismului. Experiența lucrărilor anterioare se fructifică în măiestria utilizării expresive a vocii, ea însăși o trăsătură a personajului reprezentat [6]. Acesteia i se adaugă intuirea unor culori expresive ale vocilor în grup — momente corale — precum și echilibrul între mersul independent al orchestrei și însoțirea cu instrumente a cantabilității vocale.

Cele trei părți ale operei sugerează o posibilă structură, care depinde însă mai mult de desfășurarea dramei decît de separarea pe acte. În acest sens, scenele și interludiile redau mai bine ansamblul construcției lucrării, gîndită în special pentru a fi interpretată fără oprire (autorul indică o eventuală oprire după Scena 3-a, cu reprezentația actorilor). Între aceste scene, relația tematică, de idei și atmosferă, stabilește o succesiune care sugerează cadrul (bineînțeles nerigid) al unei Simfonii în patru părți :

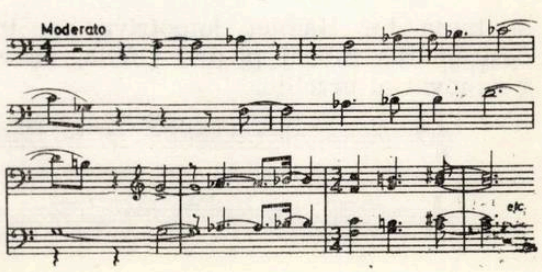
I. *Introducere lentă* (scurt Preludiu)
Expoziția primului grup tematic — Scena 1-a
Puntea către al doilea grup tematic — *Interludiu*
Expoziția grupului tematic secundar — Scena 2-a (tematica Regelui și a Ofeliei, ambele în relație cu personajul Hamlet)
Concluzia Expoziției și pregătirea *Dezvoltării* — al doilea *Interludiu*.
Dezvoltare — Scena 3-a (piesa reprezentată de actori, reluînd motivele principale ale dramei inițiale)
Repriză — Al treilea *Interludiu* cu *Fuga* finală.

II. *Andante în formă de lied*
A) Scena 5-a (Nebunia Ofeliei)
B) Scena 6-a (apariția lui Laertes — mișcare contrastantă)
A) Scena 7-a (a doua apariție a Ofeliei)
Coda — complotul împotriva lui Hamlet

III. *Monolog* — Scena 8-a (Hamlet)
Scherzo — Scena 9-a (Hamlet, Osrick)
Monolog — Scena 9-a (finalul scenei, cu reluarea rezumativă a elementelor *Monologului*)

IV. *Finale* — Scena 10-a (Duelul, moartea Reginei, a Regelui, a lui Laertes și a lui Hamlet)
Coda — coral

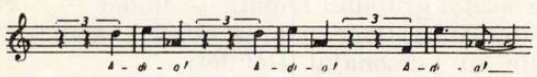
Importanța relațiilor între personaje se relevă ca o caracteristică a asamblării fiecărei scene și secvențe în parte. Scurtul *Preludiu* conține într-însul esența intervalică ce îl caracterizează pe Hamlet [7] — o pendulare a intervalelor, într-un mers ezitant suitor, cu căderi line, simetrice, arcadă cu începutul. Secunda ascendentă, terța mică, revenirea la sunetul principal rămîn apoi caracteristice pentru scena întîlnirii cu Spectrul — expunere în oglindă a temei — unde, din același material, îmbogățit din punctul de vedere al declamației dramatice, se alcătuiesc un șir de variațiuni libere, spațiate de episoade (necesare interpretării complimentare a textului).



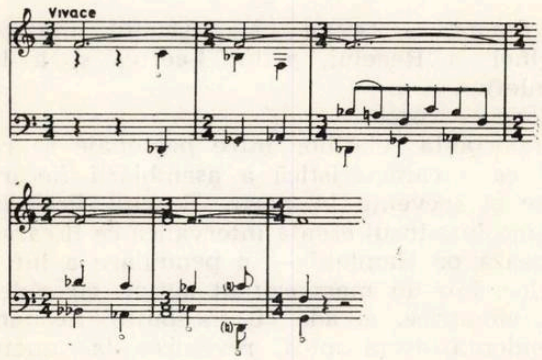
[6]) *Hamlet* — Tenor dramatic; *Spectru* — vocea cîntărețului care îl cîntă pe Hamlet, înregistrată pe bandă, filtrată pentru obținerea unor efecte speciale ; *Regele Claudius* — Bas ; *Regina Gertrude* — Mezzosoprană ; *Ofelia* — Soprană spinto ; *Laertes* — bariton; *Polonius* — Tenor; *Osrick* — Bariton; *Regele piesei* — Tenor ; *Regina piesei* — Soprană dramatică.

[7]) De fapt tema generatoare a materialului întregii opere, în toate relațiile cu semnificație hamletiană (o vom numi și tema hamletiană)

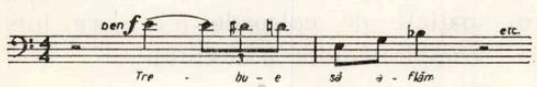
Dialogul este sugestiv nu numai timbral — Hamlet în fața tatălui, de fapt ascultînd o voce identică, dar de alte dimensiuni — ci și prin culoarea imaterială a prezenței orgii, în contrast cu frămîntarea tînărului prinț, care se sprijină pe concretul sonorității orchestrale. Un motiv care va rămîne prezent pe întreaga partitură, de cîte ori elementul de despărțire dincolo de tărîmul vieții reapare, este cel al rămasului bun, rostit de Tatăl lui Hamlet.



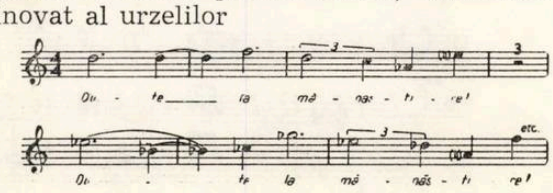
Funcția de punte a primului *Interludiu* este practic și o funcție de metamorfozare a atmosferei. Sugestiv, Pascal Bentoiu o caracterizează în *Caietul program* drept căutarea de a se realiza muzical „imaginea unor evoluții spirale tot mai strînse către un punct situat foarte jos... trecerea din lumea conștiinței unde s-a produs revelația crimei către realitatea concretă unde se va desfășura drama". Sonoritatea „astrală" obținută prin volutele a trei grupe paralele de instrumente, celestă și glockenspiel, într-o mișcare circulară de reveniri a efectelor devine din ce în ce mai precisă, pentru a ajunge în sfîrșit la concretizarea unui motiv ce slujește în Scena 2-a ca refren pentru prezențele tematice noi care se expun.



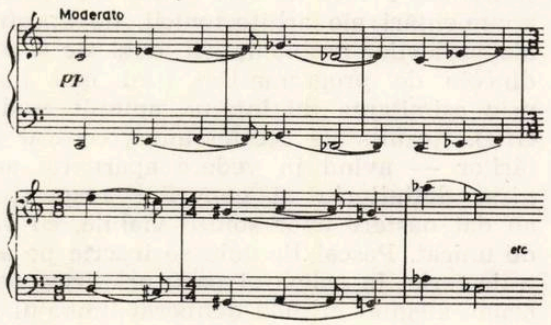
Intensitatea dramatică a acestui grup secundar tematic este dată de opoziția unor idei pregnante (de fapt opoziția Hamlet-Claudius) reprezentînd neliniștea Regelui, pe de o parte,



și lupta lui Hamlet împotriva sa, indirect destrămarea iubirii pentru Ofelia, instrument nevinovat al urzelilor



(un prim vehement act de desprindere de trecutul eroului, realizat prin dramatizarea aceleiași teme din *Preludiu* — tema hamletiană). Pornind de la această tensiune, al doilea *Interludiu* încheie expunerea motivelor principale, prin obsesia ideii de răzbunare, tălmăcită muzical în acumularea dinamică a unei *Passacaglii* (tema, variantă din tema Preludiului).

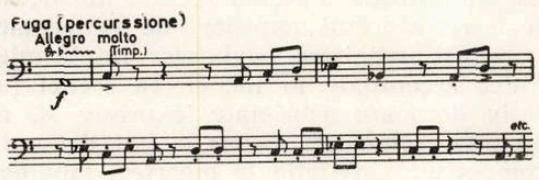


Rostul ei nu este doar de concluzionare, ci și de pregătire a trecerii către *Dezvoltare* (iar dramatic, către verificarea, prin reconstituire, a celor bănuite de Hamlet).

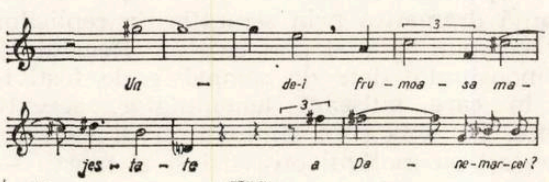
Passacaglia nu se întrerupe, ea se „topește" în ambianța scenei următoare (procedeul legării prin suprapunerea sfîrșitului cu începutul secțiunii următoare, deci al aliajului de atmosferă, făcînd imposibilă și de nedorit întreruperea acțiunii muzicale propriu-zise, este caracteristic pentru asamblarea întregii opere) prima scenă de amploare vocal-simfonică a operei. Paralel cu desfășurarea piesei — desfășurare în care se simt prezente, cu rost expresiv, trăsături de manifestare sentimentală proprii verismului — eroii tragediei comentează acțiunea urmărită, reacționează divers, în timp ce restul asistenței — curtea — punctează sonor, cu exclamații, momentele tragice. Dezvoltînd în această scenă materialul muzical, expresiv și teatral anterior, compozitorul supune prelucrării motivice nu numai elementele cunoscute — crima, bănuiala lui Hamlet, culpabilitatea ascunsă a lui Claudius, viclenia lui Polonius, naivitatea Ofeliei — ci îmbogățește relațiile prin planurile paralele ficțiune-realitate din cadrul scenei, avînd de fapt același înțeles dramatic. Diversitatea aceasta sonoră, teatrală, psihologică, tinde însă treptat către strîngerea reacțiilor într-un focar unic. În final, scena se încheie fastuos, cu splendoarea dureroasă a revelației, simbolic redată printr-o apoteoză coral-orchestrală a cuvîntului „Lumină"!. Valuri tălăzuiesc amenințătoare, prea plinul zbuciumului are nevoie de această oprire pentru a da întreaga perspectivă celor întîmplate.

Repriza propriu-zisă a întregii părți despre care vorbeam este un mare *Interludiu,* ce însoțește o sumară pantomimă, readucînd prin-

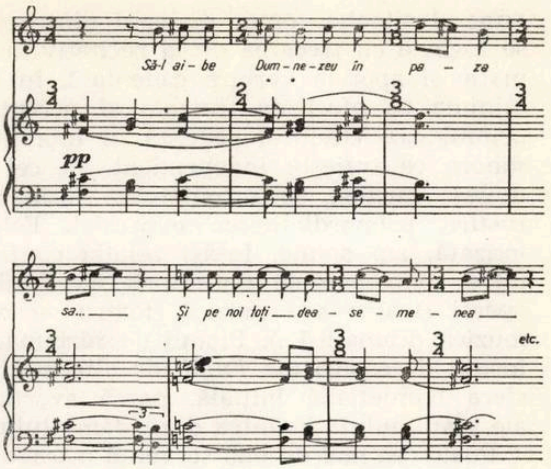
cipalele personaje (cu o singură mutație, înlocuirea Regelui prin Regină, pentru a întări sensurile apariției simbolice a Spectrului, de astă dată reprezentat numai de acorduri masive de orgă). Moment de dramatică încleștare („Hamlet *știe*, dar o dată cu această lumină a conștiinței el este anihilat ca ființă activă. Va fi de-acum, ca toți ceilalți, o jucărie în mîinile destinului" spune compozitorul), acest *Interludiu* se încheie cu o *Fugă*. Este poate cel mai surprinzător moment compozițional, prin perfecta reușită a construcției polifonice a unei secvențe bazate pe sonoritățile percuției, în evoluții timbrale paralele, și îmbogățită de desfășurarea concomitentă a unei inregistrări pe bandă. Aceasta, adiacentă fugii, este alcătuită din expunerea aleatorică, progresiv accelerată, a elementului serial reprezentînd apariția ulterioară a Ofeliei (un grup de opt instrumente de coarde), întreruptă de flashuri sonore ale orgii (cu aceleași componente seriale) ce sfîșie întunericul. Un fel de „mașină infernală" care își etalează forța de a modifica existențele, după rigori legice străine umanului, această *Fugă* se clădește pe aceeași tematică hamletiană (din *Preludiu*), acum în dimensiuni sonore simbolice, pregnante.



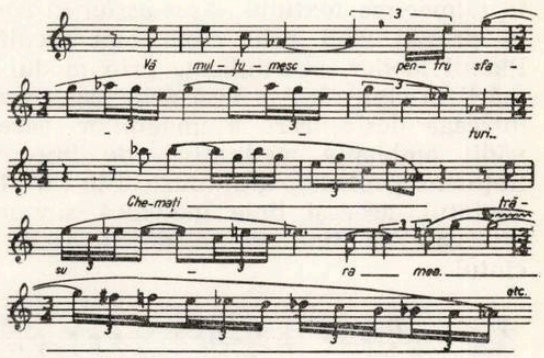
Maxima încleștare, culminația semnificativă a acestei secvențe, cerea bineînțeles apelarea la alte procedee pentru continuitatea firească a desfășurării muzicale. Pascal Bentoiu deschide Scena 5-a cu o sonoritate rarefiată, în care tragismul nebuniei Ofeliei aparține unor alte zone expresive. Cele două scene ale Ofeliei (5 și 7), structurate serial, se deosebesc net prin complexitatea reperelor (în care sînt antrenate și celelalte personaje) sugerate de seria expusă la intrarea eroinei.



Însăși scriitura vocală devine aici determinantă, definind personajul în cîteva ipostaze caracteristice. Pe de o parte, unda lirică străbătută de tristețe, pe care o bănuiam încă din Scena a 2-a (Ofelia-Hamlet) acum evocînd moartea lui Polonius.



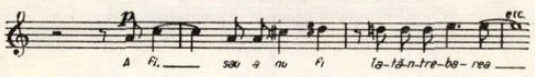
Pe de altă parte, eliberarea de rigorile echilibrului uman, în structura serială și imaterialul vocalizelor, schițînd contururi de mare delicatețe, cu acel fin parfum de melancolie ce o apropie pe Ofelia de Lucia sau Melisanda.



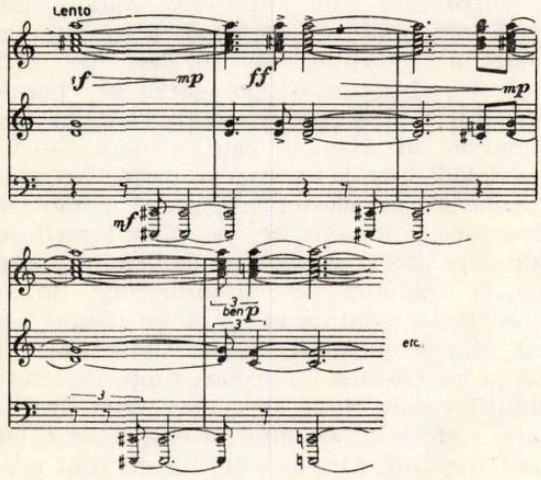
Tensiunea dramatică este însă fondul pe care se plasează prezența diafană a fetei. În secțiunea mediană a acestei părți, apariția lui Laertes — marcată de pregnanța ritmică a unor accente simetrice, sugerînd marșul soldatului, dialogul său cu regele, dinamizează acțiunea, revenirea Ofeliei devenind un contrast puternic prin însăși confruntarea a două lumi între care este imposibilă comunicarea. Această deosebire se continuă prin sunetele îngînate ale corului — vocalize pe seria Ofeliei — însoțind-o pe fată în paralel cu sfîrșitul dialogului Rege-Laertes, în care defăimarea lui Hamlet este urmată de urzeala vicleniei ce-i va curma viața. Reținem, din desfășurarea acestor trei scene, cumularea de procedee componistice, pe planul scriiturii seriale care are și valoare simbolică — pentru Ofelia și iradiația personajului față de cei care asistă la nebunia ei — și pe planul descrierii sonore cu caracteristici leitmotivice în prezența lui Laertes. În același timp, varietatea de soluții vocale tinde spre maximum de tensionare a efectelor posibile în cînt. Este o tensionare treptată, care la sfîrșitul ciclului acestor trei scene ajunge la o netă opoziție. Vocalizele sopranei, în ambianța vocalizelor vocilor corului desfac componentele seriei într-un fir de evidentă melodizare improvizatorică ; la

punctul simetric opus, dialogul dintre cei doi se încheie cu trecerea de la recitativ la declamație și apoi la vorbire cadențată, în nuanțe minime cu efect de tremolo al percuției. În primul caz, cuvîntul cedează în fața imaginii sonore ce trăiește independent, în cel de al doilea, muzica se estompează, lasă ritmicii rostirii primordialitatea expresiei. Este sintetizată, am spune, însăși relația conflictuală între componentele definitorii ale limbajului operei (teatru sau muzică, teatru cu muzică, muzică dramatică...). Planul de răzbunare este însoțit de ecouri ale *Fugii,* de alte motive din sfera hamletiană inițială, parcă avertismente ale „fatumului" înaintea deznodămîntului.

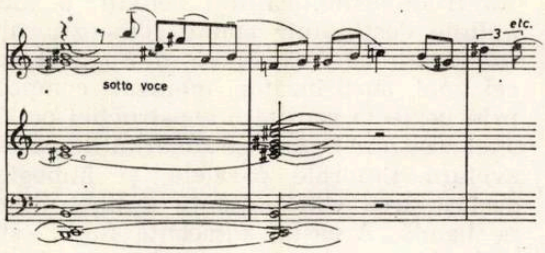
Poate cea mai dificilă secvență a tragediei lui Shakespeare, celebrul *Monolog* al lui Hamlet, reprezintă, în sine, concepția compozitorului asupra întregei construcții a operei. Pascal Bentoiu optează, tocmai aici, după atîtea elemente ce s-au suprapus ideilor inițiale ale dramei, pentru maximum de discreție muzicală în tălmăcirea textului, lăsat astfel să comunice în primul rînd prin cuvînt cu ascultătorul. Planul ideilor, sensibilizate prin modul exprimării în cînt, rămîne însă principal, organizînd întreaga desfășurare a imaginilor, accentuînd vădit ambianța meditativă, de improvizație. Reținem, pentru spațiul muzical în care trăiește cuvîntul, aceeași linie melodică sinuoasă, cu intervale ce tind să se deschidă, să înalțe cîntul,



la care se adaugă comentariul orchestral. Acest comentariu particularizează două imagini distincte, de mare sobrietate. Prima, care deschide *Monologul* cu o aluzie funebră (aluzie ce revine la încheierea scenei Hamlet-Osrick) —

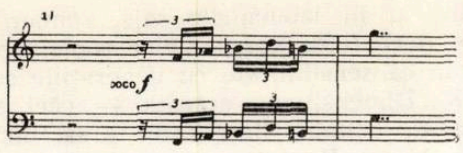


și a doua, un mers liric variațional al coardelor, cu salturi în legato și ritm calm de optimi, care are funcția de a crea mediul sonor pentru frazele recitativului *arioso* cîntat de Hamlet, Am spune că este într-un fel sugerarea simbolului liniștii de pe alte tărîmuri (ceea ce îndreptățește readucerea desenului și în acompaniamentul orchestral a coralului din finalul operei)

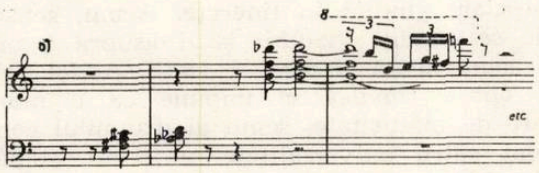


Intervenind imediat după Monolog, Scena a 9-a este vădit contrastantă prin caracterul dialogului — persiflare din partea lui Hamlet, inconștientă caricatură în personajul Osrick — și prin conturul mai net al melodicii. Reluarea variată a motivului intrării lui Osrick ne apropie de o formă de *Scherzo,* închegat prin toate reluările tematice (numai întrebările lui Hamlet — aici un *Trio* al Scherzo-ului — contrastează ca atmosferă). Dubla semnificație a scenei rezultă din deosebirea între aspectul exterior, de conversație de curte, și neliniștea cuvintelor lui Hamlet, mai ales accentuate în încheierea scenei (un recitativ de mare sobrietate, expresiv și, nu întîmplător, romantic). Scena a fost denumită de compozitor „invitația la moarte", fapt evident pentru cel care a urmărit mersul dramei; dualitatea meditație — conflict prezentată la începutul operei, se impune mai pregnant acum, cînd Monologul asupra vieții și morții se învecinează cu pregătirea răzbunării lui Laertes.

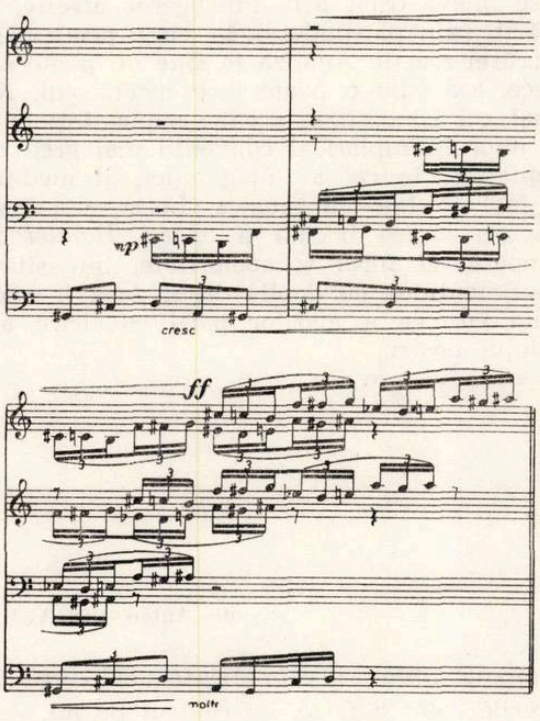
Finalul operei reunește toate firele jocului destinului („Se va-ntîmpla ce-i scris ! Sînt gata." rostise Hamlet în scena precedentă). Pentru a grada succesiunea secvențelor, compozitorul reia treptat motivica tuturor personajelor ce se confruntă. Motivul hamletian din *Preludiu,* motivul lui Laertes, în pretinsa împăcare mijlocită de Rege ; apoi cadrul luptei, o aparentă întrecere, este lărgit ca importanță dramatică prin semnificația replicilor ce îl compun — mai ales cele ale Regelui — și dimensiunile date de semnalele de festivitate în care pulsează amenințător, accente sumbre. De abia spre sfîrșit motivul vicleniei — același cu motivul otrăvirii și al morții — se impune atenției, cu o insistență mult mai puternică decît pe parcursul operei, unde prezența sa era discretă, neostentativă. Iată, cum evoluează acest motiv — derivat din materialul temei Preludiului — în momentele cheie, legate de moartea eroilor prin otrăvire. Apare prima dată în mărturisirea Spectrului („...groaznicul omor !") —



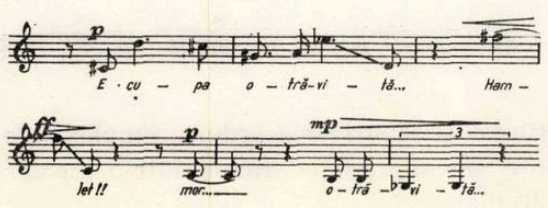
revine inversat, în piesa jucată de actori, marcînd desfășurarea actelor criminale ale lui Lucianus — mimul care povestește otrăvirea regelui din piesă



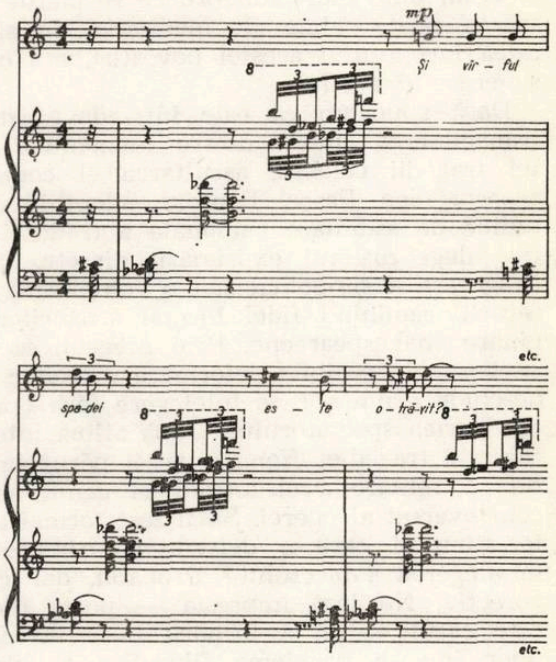
la sfîrșitul complotului dintre Regele Claudius și Laertes, după șoaptele recitate pe ecouri din fugă, motivul se prezintă într-o creștere prin acumulare de voci instrumentale încheind întrevederea



lărgit pe două octave, păstrînd linia arpegiului, descendent însă, alcătuiește ultima frază a Reginei, după otrăvirea ei.



devine în scena morții lui Claudius materialul expresiv al întregii scene, amplificare dramatică și rezolvare totodată a lanțului de crime, oprit de spada lui Hamlet care curmă viața Regelui



Întreg acest șir de transformări nu este supus unor funcționalități leitmotivice rigide, ci mai degrabă alcătuiesc treptat climatul sonor al uneia din temele tragediei.

În fine, secvențele ultimului tablou — sau a ultimei scene — sînt despărțite de momente orchestrale corespunzînd luptei propriu-zise, în trei etape din ce în ce mai tensionate (dinamizarea acțiunii prin pulsul egal al optimilor sau triolelor amintește de asemenea, în orchestră, povestirea Spectrului, însoțind aceeași narațiune ritmică despre moarte). Penultima secvență, moartea Reginei, rememorează pe de altă parte elementele Monologului lui Hamlet (rememorare variată, cu inversarea liniei și intervalică asemănătoare „reconstituirii" din piesa jucată anterior). Fascicolul tematic continuă să-și strîngă simbolica în jurul conflictului principal, ecouri din prima scenă revin : motivul despărțirii, apare în două ipostaze — exclamația „Trădare !" a lui Hamlet, apoi chiar cuvîntul „adio", însoțit de notele principale ale temei hamletiene din *Preludiu*, în orchestră. Ultimele cuvinte ale lui Hamlet („Eu plec...") ca și melodica orchestrei, își au de asemenea substratul în momente anterioare (în *Monolog*). Pînă aici intervențiile corului, de-a lungul ultimei scene fuseseră, ca și în secvența reprezentației teatrale, de comentator al acțiunii, punctînd culminațiile. După consumarea tragediei, compozitorul îl solicită pentru finalizarea întregii desfășurări, amplificîndu-i tocmai acest rol.

Sub forma unui madrigal polifonic — în prima parte —, apoi sub cea a rostirii pe coloană armonică a versurilor, el încheie în sonorități calme, distanțînd în timp, pentru prima dată, tragedia. Este o distanțare pe care orchestra o subliniază, păstrînd în acordurile ei ecoul unui marș funebru ce se pierde treptat în zările calme ale meditației, în simplitatea începutului acestei povestiri, așa cum o sugerase *Preludiul.*

Dacă spuneam că este într-adevăr dificilă transpunerea unora dintre momentele acestei tragedii celebre, ascultarea ei contrazice această idee. Pascal Bentoiu, adoptînd o atitudine de asimilare personală a tradiției operei, alege drumul exprimării directe, fără o exagerare a simbolicii sau o complicare a țesăturii, rămînînd fidel tocmai sensurilor originare shakespeareene. Prin aceasta, se îndepărtează de posibila deformare a ideilor și își deschide drum spre o înțelegere fără opreliști din partea spectatorului. După atîtea interpretări ale tragediei *Hamlet,* ar fi părut imposibilă o reluare a ei tocmai în genul atît de controversat al operei. Să fi fost tocmai aceasta stimulul care a determinat compozitorul în alegerea subiectului? Probabil, dar cu un corectiv. Nu lasă impresia — poate nici nu este cazul — că a urmărit doar învingerea unor imense probleme filozofice și literare. Pascal Bentoiu crede în acest Hamlet și convinge prin totala legătură cu personajul principal. De altfel, în conturarea lui, ca centru al ideilor întregii tragedii, plasează maximum de elemente expresive. Pentru celelalte personaje, nuanțările sînt tocmai în relația cu Hamlet, fie lirice, fie de încleștare a urii. Însoțit astfel, Hamlet devine erou de baladă, armonios pînă și în izbucnirile sale, romantic dincolo de morbidețea personajelor romantice, contemporan ca sensibilitate cu generațiile secolului XX. Dimensiunea aceasta — căci se poate vorbi de o nouă dimensiune a sa, imaginată de Pascal Bentoiu — proiectează în infinit marea semnificație a valorilor umane. Iar muzica, concepută ca o unitate, ca o lume a eroului, slujește acestei personalități legendare, o împlinește în spațiul sensibilității.

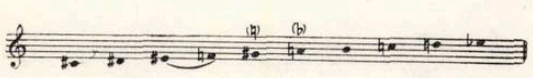
Căutînd această împlinire, Pascal Bentoiu se arată consecvent în evocarea *Luceafărului* eminescian, gîndită în tinerețe. Acum, sensul tragic se adaugă viziunii largi asupra lumii, ca o componentă firească a vieții. Astfel privită, opera *Hamlet* se impune ca o mare lucrare de maturitate, semn al drumului consecvent către universalitate a școlii românești. Contemporaneitate a limbajului, pondere a inovației în funcție de adevărul artistic, muzica lui Pascal Bentoiu se plasează pe traiectoria mare a genului operei, depășind experimentul, dovedind că se pot spune încă multe prin intermediul acestei fascinante contopiri a poeziei, tragediei, literaturii și teatrului cu muzica. Sînt sensuri și orizonturi ce nu se relevă decît prin înțelegerea afectivă a lucrării, prin pătrunderea în viața particulară a fiecărei reacții. Analiza în sine nu poate satisface, așa cum o poate face spectacolul. Nu numai cel concretizat scenic, supus întotdeauna unor întîmplări și convenții mai greu de acceptat, ci în cel al imaginației, al meditației față în față cu muzica. În această confruntare, lumea bogată a operei *Hamlet* se descoperă cu forță și austeritate, intensitate a sentimentului, cu deplin drept de a fi comparată cu cea a marilor partituri lirice ale secolului nostru.

Balada „Miorița" de Emil Lerescu

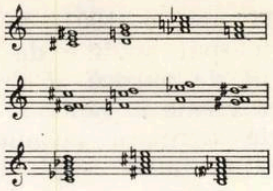
de **Anton DOGARU**

Compozitorul Emil Lerescu abordează în creația sa genuri muzicale diferite: muzică corală, lied, operă. În creația sa întîlnim cicluri de coruri, poeme corale, lieduri, într-o alcătuire sensibilă și cu particulară aplicație. În opera *Ecaterina Teodoroiu,* montată pe scena Operei române, compozitorul tratează un subiect inspirat din trecutul de luptă al poporului nostru pentru dreptate și libertate națională.

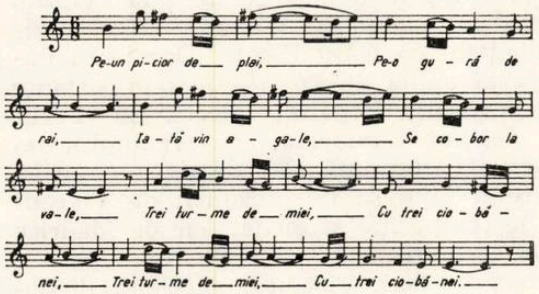
Balada *Miorița,* scrisă în 1966 și tipărită anul trecut de către Editura muzicală, se remarcă prin confesiunea sinceră, lipsită de retorism. Lucrarea debutează cu un preambul, de fapt un semnal pianistic care compune și recompune diferite evenimente melodice, în modurile eolic și frigic cu centrul pe *mi.* Armonia se sprijină pe segmentarea sau proiectarea grupată a elementelor alcătuitoare ale modului:



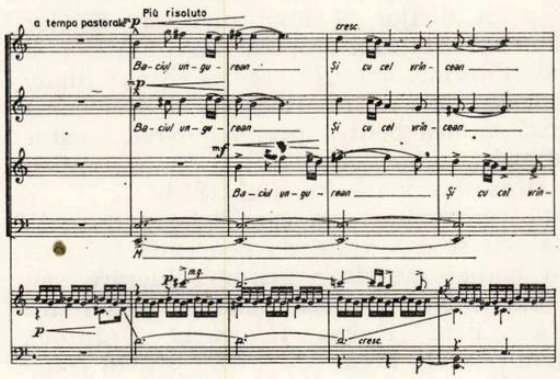
Întîlnim trisonuri și acorduri complexe, înlănțuite sau suprapuse, tratate într-o manieră vizibil diatonică



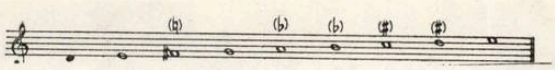
ce își are originea în tonusul conținut în ideea muzicală principală a lucrării — un citat dobrogean :



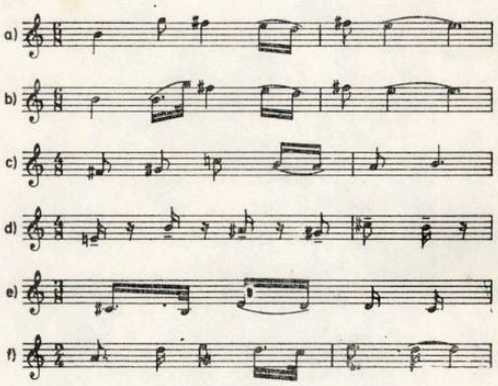
În travaliul componistic remarcăm isoane, pedale, mers paralel, linii melodice cu mers ostinat și traecte ce sînt însoțite frecvent de intenții polifonice de alură eterofonică :



În cadrul modal al lucrării, labilitatea treptelor și tronsoanelor modale extrase din citatul dobrogean amintit conduc printr-o continuă metamorfozare, într-o zonă aproape atonală. Astfel, eolianul inițial se îmbogățește pe parcurs cu aproape toate treptele mobile :



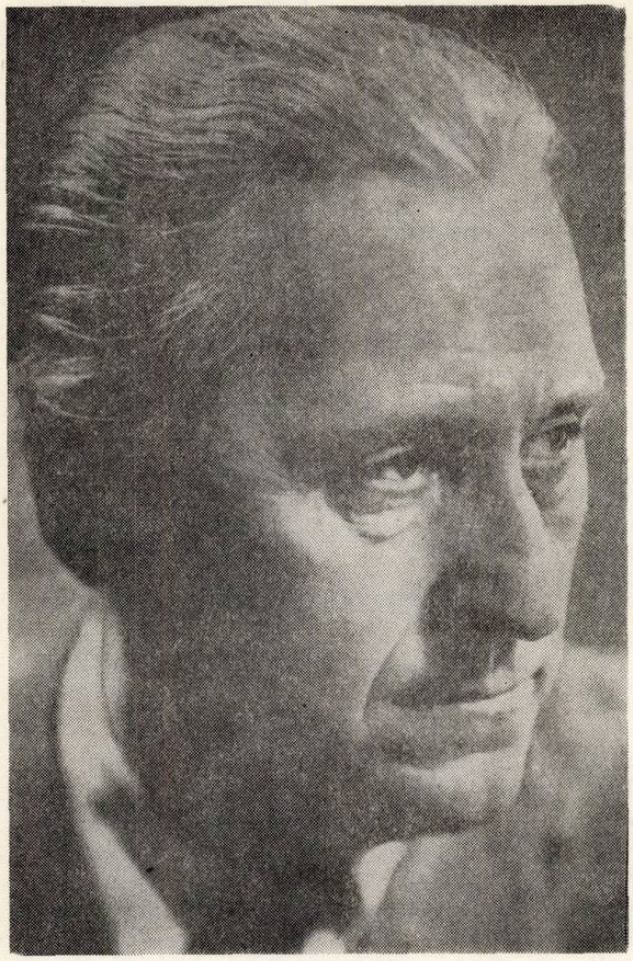
Continua îmbogățire a materialului expus anterior constituie o frecvență a creației lui Emil Lerescu. În balada de față motivul inițial este expus, pe parcursul lucrării, în următoarele ipostaze — diferențiate ritmico-melodic :



Sînt de menționat efectele de ornamentică din partida pianului și țesătura celor doi soliști — baciul moldovean și miorița — printr-o mobilitate cromatic-diatonică de natură bartokiană, precum și prin incidența unor secunde cromatice cu efect dramatic. Întreaga construcție muzicală degajă un filon dramatic cu care compozitorul ne-a demonstrat — în lucrările anterioare — că are certe afinități.

Finalul piesei — o repriză la un ton mai jos față de centrul inițial, împrăștie elementele melodice din citat prin augmentări ritmico-metrice și contratimpi întinși.

Semnalul pianistic de la început — registrat acum în grav, încheie într-o atmosferă poetică această baladă a Mioriței, poezie a existenței umane.



MEMENTO

Theodor Rogalski

de Liviu GLODEANU

Estompînd detaliile, decantînd semnificațiile, două decenii de la moartea unui artist pot fixa o prezență pentru totdeauna în istoria unei culturi sau, tot atît de bine, pot așterne o indiferentă uitare. Mai tîrziu oamenii nu au timp de reconsiderări, de restabilirea unor adevăruri și orice efort de reintegrare a unor valori într-un circuit cultural viabil rămîne artificial.

În acești douăzeci de ani ce s-au scurs de la moartea lui Theodor Rogalski, i-am urmărit muzica cu un interes constant și cu certitudinea, verificată chiar printr-un examen mai exigent, asupra perenității creației sale.

O succintă trecere în revistă a biografiei cred că ar releva, dat fiind complexitatea muzicianului, posesor al unei instrucții remarcabile, animator ilustru al vieții muzicale românești, multe din aspectele creației sale simfonice.

Născut la 11 aprilie 1901, în București, Rogalski și-a început studiile de specialitate la *Conservatorul de muzică și declamațiune*, existent pe acea vreme în capitală. Aici a primit îndrumările necesare primilor pași în munca de creație, luînd lecții de armonie, contrapunct și compoziție de la Alfonso Castaldi și lecții de compoziție de la Dimitrie Cuclin.

Absolvind *Conservatorul* în anul 1920, Rogalski pleacă pentru perfecționare la Leipzig, unde studiază pianul cu Wünsche și compoziția și dirijatul cu Karg Elent. Dornic să cunoască arta unuia dintre cele mai importante centre muzicale, Rogalski pleacă la Paris. Faima *Scholei Cantorum*, cu renumiții ei profesori, îl determină să-i urmeze cursurile, unde are prilejul să fie îndrumat de Vincent d'Indy la compoziție și dirijat, iar de Maurice Ravel la orchestrație.

Reîntors în țară, pianistul excelent, dirijorul și compozitorul Theodor Rogalski ocupă doar un modest post de pianist-corepetitor la Opera din București.

În anul 1935 are un aport substanțial în alcătuirea Orchestrei Radiodifuziunii, fiind numit prim dirijor și apoi director. Dirijor al orchestrei Sfatului Popular al Capitalei și apoi al Filarmonicii „George Enescu" unde și-a încheiat activitatea, Rogalski a desfășurat o intensă muncă pentru perfecționarea acestor ansambluri.

S-a stins din viață în anul 1954.

Există compozitori pe care istoria muzicii, dar mai cu seamă viața de concerte, îi menține în actualitate doar printr-o lucrare sau două, bine-nțeles de remarcabilă desăvîrșire artistică: Paul Dukas *(Ucenicul vrăjitor)*, Chausson *(Poem)*, Elgar *(Serenada pentru coarde)*, etc., fie pentru că alte lucrări n-au rezistat timpului, fie datorită creației restrînse a acestora. Există, de asemenea, alături de covîrșitoarele genii plenare, compozitori cu o sferă redusă de manifestare, exprimîndu-se în zone expresive restrînse, abordînd mai puțin „probleme vitale", sondînd straturi superficiale ale emoționalului, vizînd frumuseți descătușate.

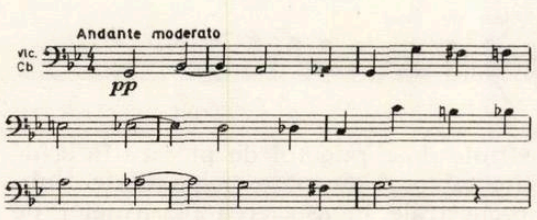
Inclinați adeseori a solicita muzicii profunzime de idei, problematică elevată sau măcar pasiuni puternice, cutremurătoare, trecem cu ușurință pe lîngă o mare artă a cărei frumusețe subzistă aparentei gratuități decorative. Departe de a conține înalte mesaje, o mică sonată de Scarlatti ne cucerește prin savoarea inedită, muzica lui Couperin poate prin eleganță, o serenadă de Mozart prin cursivitatea degajată a unor succesiuni de mare inventivitate, un preludiu de Debussy prin rafinate corelații melodico-coloristice.

Oarecum, pe această linie, a unei arte a rafinamentelor, Rogalski își făurește o lume sensibilă, a cărei amplitudine expresivă se înscrie, cu prea multă modestie, în limitele prelucră-

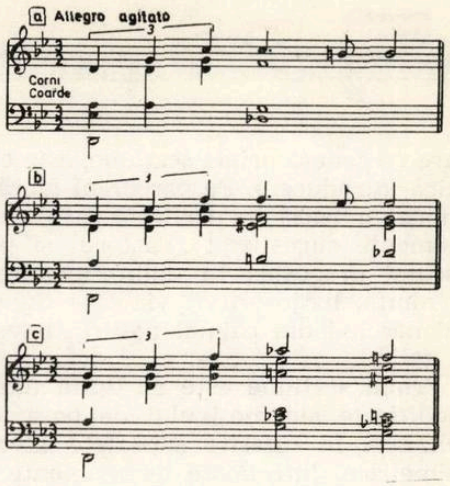
rilor de folclor. Mai puțin înclinat spre frămîntări dramatice, Rogalski se realizează prin abordarea unei muzici expozitive, miniaturale sau ilustrative. Fără să devină minoră, muzica sa posedă alte caracteristici care o ridică la o înaltă expresie: armoniile pastelate, înlănțuite cu deosebit rafinament poetic, o pronunțată sugestivitate a caracterelor. Marele cuvînt îl spune însă în domeniul orchestrației. El însuși profesor de orchestrație, întreaga viață s-a ocupat de acest domeniu. Adînc cunoscător al tratatelor de Korsakov, Berlioz, Richard Strauss, elev al maestrului în această artă Maurice Ravel, Rogalski însuși intenționa să alcătuiască un tratat de orchestrație. Moartea timpurie i-a răpit posibilitatea de a lăsa posterității o lucrare ce desigur ar fi spus un cuvînt nou.

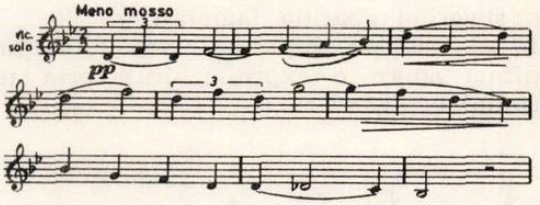
Piesa pentru orchestră sau *Allegro simfonic,* compusă în anul 1923, distinsă cu Premiul II de compoziție *„George Enescu"*, este prima lucrare orchestrală a lui Theodor Rogalski. Cîteva lucrări de mici dimensiuni, o *Suită pentru pian* (1919), o *Sonată pentru pian* (1920) și o *Suită pentru vioară și pian* (1922), fiind singurele create mai înainte, remarcate și ele în viața muzicală și chiar distinse cu mențiuni în cadrul aceluiași concurs de compoziție *„George Enescu"*.

Piesa pentru orchestră este definitorie pentru deslușirea cunoștințelor tehnice acumulate de compozitor, pentru orientarea gustului muzical al acestui tînăr de 18 ani. Este remarcabilă construcția piesei, într-o unică arcuire arhitecturală, bine echilibrată, sobră, de mare suflu și organic generată de o temă conducătoare :



Introducerea lentă prezintă o lume intonațională abundent cromatică, de evidentă filiație wagneriană sub raport melodic, dar originală prin modul de evitare tocmai a raporturilor armonice, ea dezvoltîndu-se eminamente polifonic. Chiar și acolo unde pregnante nuclee armonice, în prezentarea motivelor primei teme a *Allegro-ului* propriu-zis, doar unele contururi amintesc de sfera de influență Weber-Wagner, pentrucă armonia vizează suprapuneri de cvarte, rezolvări disonantice sugerate și nu reale, plasarea funcțional-armonică a discursului muzical într-o atmosferă mai mult modală decît tonală. Îndeosebi, tema secundă a acestei forme de sonată, părăsește orice asocieri cu un limbaj de filiație romantic-germană, pentru a se plasa într-o zonă de melodicitate modală, de sugestivitate coloristică de tipul celor ale lui Rimski-Korsakov sau chiar Debussy :





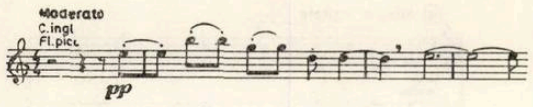
Cu elemente de inspirație eterogenă, Rogalski reușește să închege o muzică unitară, gîndită pe dezvoltări organice, orchestrată în sonorități ample, masive, bine dozate în scopul sublinierii reliefului arhitectonic.

Prima lucrare a compozitorului poate nu dezvăluia aspectele care au devenit cele mai specifice în creația sa ulterioară, ci părea promisiunea unui viitor făuritor de simfonii, un contrapunctist, constructor riguros, creator de mare suflu simfonic.

Dar, în același an, 1923, parcă pentru a-și dezvălui și cealaltă latură, a creatorului înzestrat cu simțul coloristic, cu o altă senzualitate a sonorităților, chiar cu un alt mod de vizare a emoției artistice, contemplația și verva, scrie *Fresca antică.*

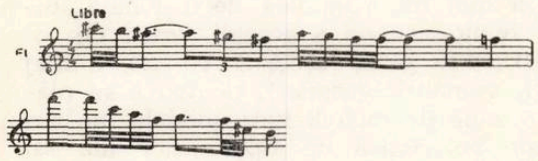
Pentru compozitor, fabulația mitologică este un element care-i sugerează anumite suprafețe sonore și nu organizează desfășurarea muzicii după eșalonări și echivalențe literare de tipul celor din poemul simfonic. Muzica, în ansamblu doar, conține o atmosferă desprinsă din ideea literară.

De dimensiuni destul de restrînse, *Fresca antică* este concepută într-o formă tripartită de tipul A.B.A. Motivul de bază



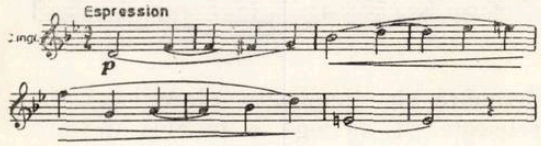
care va genera prima secțiune, este expus într-o mică introducere. Pe parcursul lucrării, compozitorul notează în partitură echivalentele unor momente sugestive : „Păstorul și păstorița își ascund dragostea în umbra pădurii", „faunul și nimfa, batjocoritor, vin să-i tulbure", „Cîntul născînd din calmul naturii, unește oamenii și zeii".

Prima secțiune este alcătuită din revenirile modificate ale motivului de bază, ce se cristalizează în diferite suprafețe diverse, suple, asimetrice, întretăiate de momente de trecere foarte scurte, două-trei acorduri, un sunet prelungit sau pasaje ca cel al flautului :



Acest motiv are de fapt și un rol descriptiv, sugerînd apariția faunului.

În contrast cu secțiunile extreme, secțiunea centrală aduce o expresie lirică prin tema cornului englez :



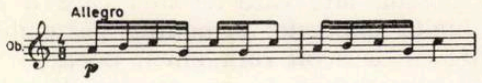
Recapitularea secțiunii *A* prezintă un plus de interes prin învesmîntările orchestrale, cu un colorit mereu variat.

Prin caracterele înfățișate în melodică, prin transparența și supletea mereu proaspătă a orchestrației ca și prin logica de înlănțuire a muzicii, mai puțin generată de un simț al evoluției dinamice cît de eșalonare a motivelor pe criterii de culoare și atmosferă, *Fresca antică* împlinește profilul creator al compozitorului cu aspecte ce se vor permanentiza în creațiile ulterioare.

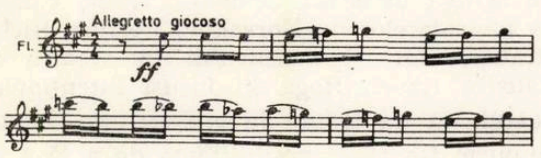
Două dansuri pentru suflători, baterie și pian la 4 mîini datează din 1929. Rogalski abordează aici pentru prima dată citatul folcloric, simțind, ca puțini alții, pregnanța lui ritmică, umorul și potențele latente coloristice, chiar în expuneri neprelucrate armonico-polifonic, neamplificate de dezvoltări motivice.

Celule de jocuri populare, bazate pe obsesia unor ritmuri și mișcări sacadate, continue, creează o feerie jubilantă, în care singurele contraste de culori, aspre, virile, sînt în măsură de a menține interesul și prospețimea desfășurării muzicale.

Atît temele primului dans,

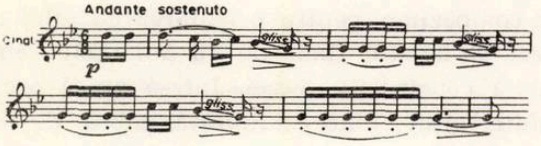


cît și ale celui de al doilea,

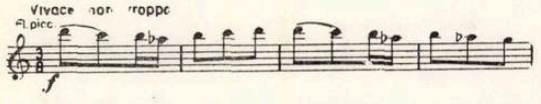


sînt scurte, conținînd celule care se repetă într-o vervă exuberantă, pe fundalul acompaniamentului voit stereotip al pianului, în timbrurile schimbătoare ale suflătorilor, punctați ritmic de o baterie tratată variat, ingenios. Nici un travaliu nu modifică citatul și autenticitatea dansului, parcă în credința de a nu-l altera, deși, din punct de vedere orchestral, lucrarea apare ca un scînteietor exemplu de virtuozitate coloristică.

Două schițe simfonice, compuse trei ani mai tîrziu, în 1929, *„Înmormîntare la Pătrunjel"* și *„Paparudele"*, apar ca o capodoperă a inventivității expresive și timbrale. Deși compozitorul pornește și aici de la motive folclorice, unul de bocet,



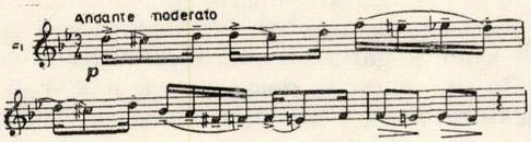
și altul de vioi dans de magie,



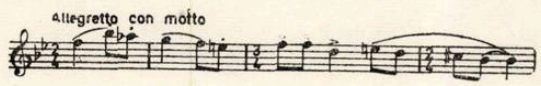
ele constituie doar punctul de plecare în schițarea unor tablouri de mare originalitate. Subtilități orchestrale în asocierea pizzicatelor de violoncele cu trompete surdinate, glissando la oboi și sunete prelungi în pianissimo la tromboni sau alte cuplări ingenioase, folosirea instrumentelor în registre mai puțin folosite și continua instabilitate a culorilor, gîndite nu pe compartimente ci pe asocieri dintre cele mai neobișnuite, dau lucrării o picturalitate vibrantă. Ritualul înmormîntării de mahala, ca și cel al țigăncilor ce dansează invocînd ploaia, au un grotesc al lor, surprins admirabil de sugestiv, dar dincolo de aceasta, debordînd de fantezie.

Două capricii, scrise în 1932, adoptă și ele o intonaționalitate folclorică, dar nu sub formă de citate ci doar ca o sporadică îngemănare. Primul *Capriciu,* în mișcare lentă, de o inexplicabilă rezonanță meditativ romantică — inexplicabilă în contextul creației compozitorului, atras îndeosebi de mișcări vioaie, exuberante, expresii stenice, de o obiectivizare a imaginilor și cu un pronunțat simț al umorului — aduce accente patetice, pasionale.

O temă cromatică,



amintind obsesiile descendente ale contururilor tematice din prima lucrare a compozitorului (Ex. 1), se insinuează cu o expresivitate melancolică. Foarte scurt, primul *Capriciu* se topește curînd în mișcarea vioaie a dansului. Tema celui de al doilea,



preia parcă în același mers descendent unele sinuozități ale primei teme, avînd totuși un pronunțat caracter popular.

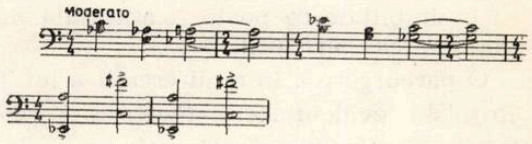
Capriciile sînt din păcate mai puțin realizate sub raportul unității de stil și al inventivității pe care o manifestase compozitorul în partitura scrisă cu trei ani mai înainte. Însăși tematica și ritmica celui de al doilea *Capriciu,* utilizează un contur și o intervalică devenită mult prea comună în pretenția ei de specificitate românească. De altfel, lucrarea și-a găsit arareori locul în concertele orchestrelor simfonice, probabil compozitorul însuși socotind-o mai puțin reprezentativă.

Ani mulți de tăcere se așternîn cronologia creației lui Theodor Rogalski. Cariera de dirijor îl absoarbe excesiv. În 1935, printr-o susținută muncă artistică reușește să alcătuiască orchestra Radiodifuziunii, al cărei director și prim dirijor a fost timp de mai mulți ani. Urmează apoi anii de război și anii unor reorganizări a instituțiilor artistice, în care competența sa de muzician ilustru era intens solicitată.

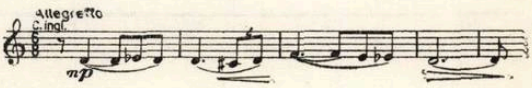
Orchestrează piese pentru pian și lieduri de Schumann și Brahms, Rachmaninov și Mussorgski, Ciprian Porumbescu și Scărlătescu, orchestrează sau dă îndrumări unor compozitori mai puțin experimentați, predă cursuri de orchestrație la *Conservator* și dirijează multe lucrări ale compozitorilor români la toate Filarmonicile nou înființate în întreaga țară.

Trei piese pentru orchestră sau *Muzica mecanică,* datează din 1948. Ca majoritatea lucrărilor lui Theodor Rogalski, aceste piese se manifestă printr-o strălucită gîndire orchestrală, printr-o excelentă distribuire a grupurilor de instrumente pe parcursul evoluției, chiar dacă aici conținutul, substanța muzicală, rămîn elemente secundare, voalate de verva sonoră.

Unicul material melodic al primei piese,



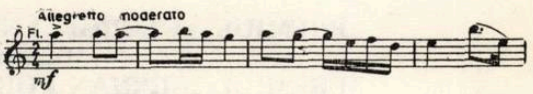
se dispersează în linia arhitecturală, o creștere, o acumulare progresivă de intensitate și mișcare. Piesa a doua, deși utilizează o mișcare mai vie, sonoritățile sînt mai domoale și figurații ale coardelor și flautelor învăluie luxuriant tema din ce în ce mai conturată a cornului :



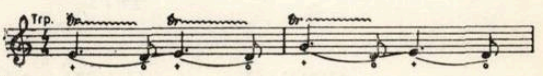
Construcția înscrie un arc în care elementele de figurație devin mobilul unei culminații centrale, pentru a-și relua spre sfîrșit rolul inițial. Ultima piesă adoptă și ea o mișcare vie dar simplitatea construcției din mișcările anterioare este părăsită pentru a se instaura o succesiune, mai puțin fluentă, de alternări contrastante. Abia spre sfîrșit, motivele se încheagă într-o linie melodică de coerență tematică :

Concepută pentru ilustrarea unor jurnale de film, *Muzica mecanică* își are o independentă viață muzicală, rezultată din eficiența sonoră cu care este creată.

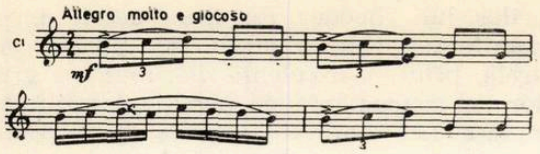
Trei dansuri românești, scrise în 1950—1951, încununează o activitate creatoare nu foarte bogată dar de o remarcabilă prospețime. Un dans din Ardeal,



unul al românilor din munții Pind,



și, în sfîrșit, o horă muntenească,



creează un triptic echilibrat ca mișcare și expresie. Sonorități voluptuoase ori stranii și neauzite timbruri, alcătuiesc un miraj, realizat cu o simplitate ce poate fi apreciată numai la examinarea partiturii.

O parcurgere a întregii creații a lui Theodor Rogalski evidențiază caracteristici ce pot fi urmărite atît sub raport melodic — în predilecția sa pentru teme scurte, constituite dintr-un motiv sau două, reluate apoi într-o continuă și halucinantă vervă — cît și sub raport armonic și contrapunctic. Fără a se complica în travaliuri polifonice dense — improprii poate păstrării acelei vioiciuni stenice a dansului popular — subtile imitații, îngînări, ecouri, melodii și ritmuri complementare, întregesc liniaritatea primului plan. Armonii pastelate, dure, fără agresivitate, izvorăsc din firescul melodic. Ritmica pregnantă, corelată în economia arhitectonică, precum și orchestrația excelentă constituie atributele celor mai realizate lucrări ale sale.

Cele *Trei dansuri românești* (ultima sa creație) și cele *Două schițe simfonice (Înmormîntare la Pătrunjel* și *Paparudele)* se situează, fără îndoială, printre principalele lucrări ale lui Theodor Rogalski, prezente de altfel intens în viața de concerte, dar acestora li s-ar putea alătura *Fresca antică* și *Dansurile românești pentru suflători, baterie și pian la patru mîini* ca realizări meritorii, de permanentă viabilitate, întregind profilul unui creator original pe care istoria muzicii românești îl cinstește.

Muzicieni distinşi cu premii ale Academiei Republicii Socialiste România pe anii 1969, 1970, 1971 şi 1972

1969

PREMIUL „GEORGE ENESCU“ — **Oratoriul** Miorița. **Autor : Sigismund Toduță.**

1970

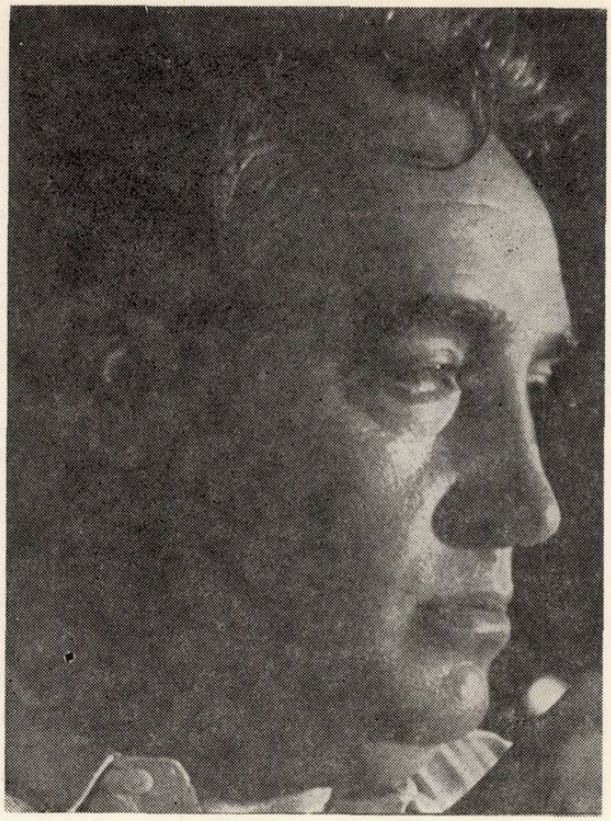
PREMIUL „GEORGE ENESCU“ — Jocuri pentru orchestră **(I)** — **lucrare simfonică. Autor : Corneliu Dan Georgescu.**
PREMIUL „CIPRIAN PORUMBESCU“ — **a)** Muzicieni români **Lexicon. Autor : Viorel Cosma ; b) Lucrarea :** Muzica românească contemporană. **Autor : Doru Popovici.**

1971

PREMIUL „GEORGE ENESCU“ — **Opera** Hamlet **(primă audiție la filarmonica George Enescu). Autor : Pascal Bentoiu.**
PREMIUL „CIPRIAN PORUMBESCU“ — Melodica palestriniană. **Autor: Liviu Comes.**

1972

PREMIUL „GEORGE ENESCU“ — **Cantata** Chipul păcii. **Autor : Aurel Stroe.**



Constantin Silvestri

de Mircea CRISTESCU

Silvestri. Un nume puţin comun, parcă predestinat originalităţii. A trecut ca un meteor, arzînd cu intensitate pentru fiecare clipă de muzică pe care a dăruit-o.

Şi totuşi, la numai 5 ani de la o moarte mult prematură, cîţi oare dintre cei care l-au cunoscut privesc esenţa artei sale interpretative în adevărata sa lumină? Aceasta ca să nu mai vorbesc de regretul pe care-l am faţă de o întreagă generaţie actuală de a nu fi avut parte de a trăi clipele memorabile create de el sub cupola Ateneului.

Nu este vorba aici doar de arta unui mare maestru, nici numai de dăruirea înflăcărată pentru momentul de creaţie interpretativă, ci de întreaga sa luptă pentru a-şi impune concepţia, un nou crez artistic, contemporan, servindu-se de o nouă tehnică de orchestră, necesară realizării acestei concepţii.

Ce era această nouă tehnică de orchestră, de fapt? Claritatea limbajului, transparenţa sonoră, reliefarea timbrelor instrumentale şi a planurilor sonore, precizia ritmică, toate acestea au existat în preocuparea marilor interpreţi ai baghetei şi pînă acum. Însă ceea ce a evoluat a fost controlul „la rece" al tuturor acestor surse sonore. Fatal, orice interpret şi mai ales un dirijor are un anumit subiectivism în procesul interpretativ — de creaţie. Urechea prefera, în anumite momente, să flateze anumite mici detalii tehnice, fiind dominată de elementul afectiv-emoţional al realizării interpretării. Ceea ce cea mai obiectivă „ureche", microfonul, nu permite. Şi de aci, teoria lui Silvestri asupra evoluţiei tehnice orchestrale : evoluţia tehnică a imprimărilor a fost determinantă.

Cu cît sursa sonoră a imprimărilor a evoluat în claritate şi calitate, cu atît mai mult interpretul a fost nevoit să fie mai exigent în claritatea execuţiei, fiind obligat să aplice procedee tehnice nescrise în partitură (respiraţii, accente pe valori mici pentru reliefarea acestora, atacuri de sunet etc.). Pentru a executa un accent ritmic, de precizie, nu este necesară decît infima respiraţie între cele două note, pentru un singur instrument. Dar această respiraţie se amplifică dacă este vorba de un cvartet. Proporţional, trebuie mărită dacă este vorba de o orchestră de 80 de instrumentişti.

De aci rezistenţa anumitor instrumentişti, neobişnuiţi cu efortul de a cînta altfel pînă atunci, aducînd argumente empirice ca : „Noi am cîntat această simfonie cu mari dirijori ca... şi nu ne-au cerut astfel." Era fatal să existe o asemenea rezistenţă, deoarece fiecare instrumentist nu putea avea o privire de ansamblu, fiind preocupat de partea lui, separată (aşa cum există o bună parte din aceşti instrumentişti care nu sînt preocupaţi numai de instrumentul lor) şi trebuind să se preocupe şi de ascultarea unor discuri sau de înregistrarea propriilor concerte pentru a-i da dreptate şi a accepta această nouă cale de tehnicitate.

Căci pentru Silvestri însuşi, această nouă tehnică de orchestră pe care dorea s-o impună a fost rezultatul a nenumărate studii pe discuri pe care le studia pînă la uzura lor completă, pentru a descoperi toate amănuntele, sintetizîndu-le apoi la aplicarea lor. De altfel, după mai mult de un sfert de veac de cînd l-am cunoscut pe Silvestri, urmărindu-l îndeaproape în plină elaborare a principiilor sale, atît la Filarmonica din Bucureşti cît şi la Conservator, întîmplarea a făcut să-mi cadă în mînă anul trecut, o revistă elveţiană în care era publicat un mic discurs de mulţumire al lui Arthur Rubinstein cu ocazia primirii Diplomei de onoare a *Premiului Mondial al Discului de* la Montreux, 1973. Iar aceasta reprezintă în esenţă exact teoria lui Silvestri, Rubinstein spunînd textual „—Datorez gramofonului, (—discului—), faptul de a fi stăpîn pe mine: cu adevărat cel mai bun profesor pe care l-am avut vreodată. El este cel care m-a învăţat să lucrez, cel care m-a învăţat să redau toate amănuntele în execuţie fidelă, aşa cum pretinde muzica"...

Nu am dat acest exemplu pentru că aş fi avut nevoie să fiu convins de spusele unui mare interpret al pianului. Personal, am fost convins de această teorie din primul moment. Era un lucru logic, bazat pe principii fizice

acustice. Exemplul lui Rubinstein nu-l evoc decît ca pe o satisfacție tardivă față de atîția care opuneau rezistență față de aceste mijloace de înnoire tehnică pe care Silvestri dorea să le impună. Aceasta îi era strict necesar, tehnica făcînd parte integrantă din procesul de elaborare conceptuală a interpretării; era partea sa de analiză care-i construia drumul spre inspirație.

Dar dacă aceasta era doar partea tehnică, ea era completată de celălalt aspect al interpretului care este concepția. Din studiul comparării discurilor cu cele mai felurite interpretări, el a avut revelația extraordinarei personalități a lui Arturo Toscanini, primul mare interpret care a readus „ordinea" la stricta literă a partiturii. Pînă la Toscanini, întreaga epocă romantică își pusese amprenta și în interpretarea marilor clasici (în special Beethoven), prin schimbări de tempi, *ritardando*-uri sau accelerări de tempo nejustificate, totul urmînd să creeze acel climat de grandilocvență al muzicii romantice.

Însă ar fi greșit să se creadă că, cu toată admirația lui pentru Toscanini (în special în ce privește tehnicitatea și fermitatea tempilor), Silvestri s-ar fi mulțumit să-l imite. Din punct de vedere expresiv, el dădea mereu exemplul unui alt mare dirijor care era Wilhelm Furtwängler (poetul, cum îl supranumea). Despre acești doi mari interpreți ai baghetei, el formula idealul de a-i vedea completați într-un tot unitar. Însă această completare a celor doi piloni trecea prin imensa lui personalitate, de o sensibilitate dusă la extrem, făcîndu-l să se găsească deseori în splendide contradicții. Atunci cînd avea nevoie de tempi fermi, („coloane romane" — expresia lui), pentru eliminarea balastului romantic de care am vorbit, el aducea ca argument partitura care nu indica schimbare de tempo. Invers însă, cînd fraza îi cerea expresivitate, tempi ezitanți, *glissande*, nu se temea de loc de faptul că nu au fost indicate de autor, făcînd totul pentru a reda această expresivitate.

De fapt, o altă teorie a sa asupra dirijorilor era împărțirea lor în două grupe mari. Unii proveniți de la pian, iar ceilalți de la instrumentele de coarde. Fiecare căuta să completeze ceea ce i-a lipsit la respectivul instrument. Pianiștii căutau reliefarea calității expresive a coardelor, iar ceilalți căutau să realizeze precizia pianului. Dar consider că una din calitățile lui mari era îmbinarea amîndurora.

Însă chiar aceste libertăți pe care și le permitea nu erau rezultatul unei improvizații sau inspirații de moment. Studiul unei partituri reprezenta pentru el o incursiune în climatul personal al compozitorului și al epocii în care a trăit, cu toate conflictele ce le implica o comparație cu celelalte arte contemporane compozitorului (în special artele plastice), toate, elemente care ar fi putut influența creația sa.

De aceea, cînd luai act (valabil și astăzi pentru discurile lui) de o creație interpretativă a lui Silvestri, trebuia să fii complet detașat de orice „convenționalism", cel mai periculos fiind acela al „tradiției", datorat obișnuiței de a fi ascultat respectiva compoziție cîntată într-un anumit fel. De aceea, în momentul în care vrei să afli justificarea unei interpretări silvestriene trebuie să parcurgi toate elementele enumerate mai sus și să descoperi solide argumente de partitură, dar și intuiția sensibilității și personalitatea lui, luptînd pentru schimbarea unui gust neevoluat al publicului și al criticilor.

Evident, este o sarcină deosebit de dificilă de a convinge publicul, orchestra, criticii. Un drum pe care și l-a ales în mod deliberat. Nu putea face altfel. De aceea a suscitat păreri controversate. Pentru că față de Silvestri nu puteai avea o atitudine de mijloc. Ori îl negai, ori îl admirai la extrem. O parte a publicului, obișnuit să asculte într-un anumit fel o interpretare, era șocat și derutat, refuzînd să accepte că îi lipsește supletea în înțelegere. Cealaltă parte a publicului, (în special tinerii) nu numai că accepta dar dorea noul, urmărindu-l în repetiții și la cursurile de la Conservator, găsind în Silvestri revirimentul vieții noastre muzicale.

Nemaivorbind de atitudinea unor critici care se situau pe poziția extrem de comodă de a avea rezerve, pentru a nu șoca pe tradiționaliști. Oricît de conștient era de valoarea sa, Silvestri, cu sensibilitatea ce-l caracteriza, suferea cînd un critic muzical emitea diverse păreri personale, lipsite de orice fundament profesional. În ce stare de „euforie" putea să se găsească maestrul, venind a doua zi la repetiție și spunînd orchestrei: „Iarăși am primit lecții de dirijat". Și acestea, cu toate că publicul era de mult cucerit. De asemenea, și orchestra. Dețin o scrisoare adresată de maestru la 13.III.1959, de la Londra, în care se arată: „... Zodia mea neagră continuă! Ieri am dat al 2-lea concert la Londra. La ambele concerte lumea a urlat în sală (săli arhipline de cîte 3500 spectatori). Am avut 2 mari triumfuri! Totuși, la fiecare concert s-a găsit cîte un critic, care a găsit că concertele au fost o... catastrofă! Îmi face impresia că trăiesc într-o lume de demenți! Să vezi săli înnebunite, urlînd în picioare și sărind în aer, pentru Strawinski, Bartók, Mozart, Dvorak, și pe urmă unul să declare că a fost o... catastrofă!? Bineînțeles că au fost și cronici exact contrare (*Times, New Chronicle, Telegraph* etc.) în care se scrie „data memorabilă, celebrul, marele, extraordinarul etc., etc.".

Personal, sînt convins că și cei care îl criticau, era imposibil ca în sinea lor să nu-i recunoască merite, dar atitudinea lor de negare venea mai mult din faptul că se simțeau complet depășiți de noua viziune, tulburătoare, șocantă, pe care el o prezenta.

Și totuși, cîte ocazii de justificări, de explicații nu a oferit prin memorabile ședințe de discuri la Filarmonică, audiții comparative, explicative. Discuri începînd de la Nikisch, Weingartner, P. Pfitzner, pînă la Furtwängler, Toscanini, Stokowsky, Mengelberg, pentru a demonstra că marii dirijori din secolul trecut și începutul secolului nostru, nu puteau realiza cu orchestrele lor tehnicitatea la care s-a ajuns astăzi.

Însă, cu toată pedanteria pe care o punea în lucru la repetiții pentru o precizie și o tehnicitate exemplare, de multe ori în concert dădea prioritate emoționalității, sensibilității lui duse la extrem, într-un cuvînt vibrației. Găsirea și reliefarea momentului cheie al partiturii, *climax*-ului, contrastelor dinamice și expresive, caracterului fiecărei teme în parte, duceau la o construcție concisă, clară, prin unitatea tempilor de o logică desăvîrșită. Asta nu însemna însă că lăsa precizia pe planul secundar, ci doar că uneori tehnicitatea orchestrelor nu era la înălțimea cerințelor. De altfel, activitatea sa de concert a fost dublată admirabil de activitatea înregistrărilor pe benzi de magnetofon sau discuri.

Discul, care în zilele noastre a ajuns la un înalt grad de perfecțiune, asigură interpretului posibilitatea de participare activă în prezent ca și de a rămîne în istoria muzicii la acest capitol bine definit al interpretării. Iar discurile realizate de Silvestri reprezintă pentru noi, astăzi, moștenirea culturală pe care el ne-a lăsat-o, discuri care ar fi de dorit să fie editate și la noi. O inițiativă extrem de lăudabilă a Electrecordului a constat în faptul de a edita discuri preluate după benzi de magnetofon, recondiționate. Însă există peste 80 de discuri, datînd din ultima sa perioadă de lucru, realizate de Silvestri în cadrul marilor case de discuri EMI, —His Master's Voice —, Columbia, Pathe Marconi, cu cele mai mari orchestre ca: The Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Wiener Philharmoniker, Orchestre National de la Radiodiffusion Française, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, Bournemouth etc., discuri care sînt aproape necunoscute la noi.

Ceaikovski — *Simfoniile IV, V, VI, Manfred;* Dvorak — *Simfoniile II, IV, V-a;* Debussy — *Nocturne, Marea;* Berlioz — *Simfonia Fantastica;* César Franck — *Simfonia în re;* Hindemith — *Mathis der Maler;* Bartók — *Divertimento;* Strawinsky — *Simfonia în trei mișcări* și *Chant du Rossignol;* Rimsky-Korsakow — *Sheherezada* — iată doar cîteva titluri care constituie admirabile modele de interpretare, viziuni unice, care ar putea modifica părerile multor melomani cu privire la „marile" nume actuale și care își datorează celebritatea în cea mai mare parte, publicității ce în secolul nostru devine un rău necesar (și care nu servește întotdeauna marilor și realelor valori). S-ar putea astfel scoate în evidență cît de vii și de reliefate sînt interpretările date de Silvestri pe lîngă cele ale multora din cei enumerați mai sus și care nu-mi trezesc în imagine decît echivalentul unei culori cenușii, șterse.

Cert, Silvestri ridica probleme și le rezolva într-un stil cum nu se poate mai personal. Toată viața sa a fost o luptă continuă și epuizantă pentru muzică. De o mare probitate profesională, în momentul unei insatisfacții din cauza rezistenței orchestrei, era în stare să refuze onorariul după concert și viitoare angajamente sub motivul că nu s-a putut realiza pe el personal (a fost cazul cu o orchestră pariziană) și că orchestra a cîntat conform rutinei ei (de menționat că acel concert a fost apreciat și de presă și de public în mod deosebit).

Pentru viața noastră muzicală nu a precupețit nici un efort pentru a o canaliza, în momente de cumpănă, spre un drum care să deschidă noi orizonturi interpretării, componisticii, pedagogiei. A creat o școală de dirijat care astăzi își spune cuvîntul în țară și peste hotare. Această activitate a unuia din ctitorii culturii muzicale contemporane românești, afirmată la nivel european în ultimele două decenii, nu avem dreptul s-o trecem sub uitare.

Tocmai acum, la cinci ani de la dispariția acestei proeminente personalități, discurile de care am pomenit mai sus, dacă ar fi editate și la noi, sînt convins că opera sa de înaltă cultură muzicală ar putea fi continuată. Ele ar aminti ce aport enorm a avut Silvestri și ar face ca cei ce nu l-au cunoscut să aibă revelația acestui mare muzician.

S-a scris și se vorbește de mulți dirijori care au teoretizat prin lucrări publicate fenomenul muzical. Silvestri nu a publicat (din păcate) teoriile sale. Însă toată activitatea sa multilaterală reprezintă mai mult decît tratate teoretice. Este atitudinea artistului axat puternic în epoca în care trăiește, este muzicianul contemporan care deschide drumuri, ridică și rezolvă probleme actuale, noi.

Nu am dorit să vorbesc decît din punctul de vedere al actului de interpretare silvestrian. Omul, profesorul, compozitorul, pianistul, improvizatorul, sînt tot atîtea alte importante laturi care știu că vor fi tratate în diverse volume sau articole. De asemenea, editarea compozițiilor sale. Toate aceste lucruri nu vor face decît să completeze și să reînvie în conștiința noastră imaginea lui Silvestri, imagine care trebuie să dăinuiască drept una din marile valori spirituale, în folosul culturii românești.

DE PESTE HOTARE

THEODOR BĂLAN

Cu Ilinca Dumitrescu despre Conservatorul din Moscova

Cu greu mai pot reface în închipuire figura copilului care cu ani în urmă, la îndemnul mamei sale, Mariana Dumitrescu, studia de zor la pian. Doar de cîțiva anișori, cînta cu degajare în fața maestrului Jora, a lui Alfred Alessandrescu, George Georgescu, Paul Constantinescu, George Breazul, Valentin Gheorghiu și a altor muzicieni de frunte, cu atitudine de adevărată artistă, se înclina înainte de a se așeza la pian și răspundea cu toată seriozitatea la aplauzele ce i se cuveneau. „Nu ajunge să fii sensibil — spunea delicata poetă ce își îndruma fiica pe calea artei — trebuie să știi să te prezinți în fața publicului. O spun ca fostă actriță. Aș dori să fie demnă, să cinstească oamenii care o ascultă".

„În fiecare aurora
Eu scriu pe ceruri un poem
Cu vorbe albe,
Clare,
Pline.
În fiecare aurora
Eu scriu un cîntec pentru tine".. *

Sînt versurile mamei, cîntînd dragostea pentru fetița care pe atunci făcea primii pași în viață.

* „Cîntecul din Aurora" — pentru Ilinca — (Mariana Dumitrescu — *Iarba Timpului*, Poezii, București, Editura pentru literatură, 1968).

Au trecut șapte ani de la trecerea din viață a bunei noastre Mariana Dumitrescu. Era prietena tuturor... Atît de mult ar fi dorit să facă bine la toți, să ajute în dreapta și în stînga... Acum, cînd stau de vorbă cu Ilinca, îmi dau seama că tînăra de 21 de ani, studentă în al III-lea an, la *Conservatorul* din Moscova, are o atitudine de demnitate grațioasă... Ochii pătrunzători, negri, sînt ai mamei sale, ținuta dreaptă, mîndră, de asemenea. Nu mai este un copil, chibzuiește bine tot ce spune, se gîndește, chiar dacă ar fi doar o fracțiune de secundă, la răspunsurile ce mi le dă. O reală maturitate străbate șirul mărturiilor cu care caută să reconstituie climatul vieții muzicale moscovite.

— După terminarea Liceului de muzică Nr. 1 din București — începe Ilinca — am plecat la Moscova. Credeam că examenul de admitere la *Conservatorul* din București, va fi de ajuns pentru primirea mea la *Conservatorul* din Moscova. Dar lucrurile nu s-au petrecut așa cum aș fi putut crede. Mai întîi un examen de admitere în *Conservatorul „P. I. Ceaikovski"*, apoi un altul la fel de dificil, ca să fiu acceptată la clasa profesorului Stanislav Neuhaus, fiul regretatului H. Neuhaus, profesorul lui Sviatoslav Richter și Emil Ghilels. Cînd te vezi singur pe scenă, sala goală, iar acolo sus, la balcon, o seamă de figuri necunoscute, care au și obiceiul să comenteze în timp ce candidatul cîntă, încerci o senzație foarte incomodă. Acum, cînd știu că șoaptele din timpul cînd se cîntă se repetă consecvent la toate examenele din *Conservator*, nu mai am emoții.

Nu e ușor să evoc atmosfera de măreție pe care o impune *Conservatorul* din Moscova, cu miile de studenți, veniți din toate Republicile Uniunii și din străinătate. Există în fiecare student năzuința de a ajunge la aspirantură, „doctoratul în muzică", o specializare ce conferă celui ce absolvă această treaptă superioară, anumite drepturi. Cursurile *Conservatorului* au o durată de 5 ani. Examenele sînt grele, discipline multe. Doar cei ce obțin la toate obiectele nota 5 sînt admiși la aspirantură, încă doi ani de muncă intensă. Ca să dau un exemplu de măsura în care sînt încărcați anii de studiu, pot face o înșiruire a materiilor anului al 3-lea de la cursul de pian : în afară de specialitate, pian, care reprezintă două ședințe săptămînal, trebuie urmate cursurile de istoria muzicii, analiza formelor, folclor, muzică contemporană sovietică, muzică occidentală, limba rusă — care pentru străini nu e deloc ușor de învățat — muzică de cameră, acompaniament vocal. Programul se desfășoară atît în orele de dimineață, cît și după-amiezile. Cînd am spus

că la pian sîntem chemaţi de 2 ori (săptămînal) în „şedinţe“ iar nu la „ore“, am avut în vedere situaţia de fapt. Mai întîi, îndrumările muzicale ale profesorului pornesc de la premisa că orice student din *Conservator,* indiferent de instrumentul pe care-l studiază, ştie, în principiu, cum să lucreze. Nu există profesor care să admită o lucrare cu mîinile separat, sau în tempo rar, sau fără pedală. La clasă se aduce piesa învăţată, rod al unui foarte atent studiu tehnic, presupunînd că studentul ştie să se descurce în faţa oricărui text muzical. Se întîmplă cazuri cînd, de acord cu profesorul, studentul nu vine la cursul de pian 2—3 săptămîni, ca după aceea — în timp ce un alt coleg face acelaşi lucru — profesorul să stăruie asupra materialului învăţat în acest răstimp şi aceasta nu în cursul unei ore, ci a unei adevărate şedinţe de lucru, care se poate întinde pe o întreagă după-amiază. Îmi amintesc că profesorul meu a lucrat cu mine la *Sonata op. 109* de Beethoven 5 ceasuri în şir, fără nici o pauză. Atît de amănunţite au fost explicaţiile, aşa de mult a stăruit asupra fiecărui detaliu, cît şi asupra liniilor generale ale acestei capodopere, încît mi-au rămas pe viaţă indicaţiile pe care mi le-a dat. Un profesor bun ştie să generalizeze. Din indicaţiile de detaliu, a avut grijă să extindă analiza asupra întregului stil din ultimele Sonate de Beethoven, să sublinieze ceea ce era propriu sonatei în cauză şi ce aparţine întregii categorii stilistice beethoveniene.

Stanislav Neuhaus se bucură de un mare prestigiu printre profesorii *Conservatorului* din Moscova. Poate că o bună parte din faimă se datorează şi faptului că este fiul marelui Neuhaus, care s-a ocupat îndeaproape de ei. E bine cunoscută cartea *Despre arta pianistică* de H. Neuhaus, care a fost tradusă şi în limba română. S-ar putea spune că există o „doctrină — Neuhaus“, pe care profesorul meu caută să o menţină şi să o continue atît la catedră cît şi în interpretările sale, dacă nu explicit, în orice caz implicit.

Stanislav este concertist, în plină strălucire a maturităţii. Are 46 de ani şi o mare putere de muncă. Se poartă cu o deosebită politeţe faţă de întreaga sa „clasă“, compusă doar din 5 elevi. (Spuneam că încearcă să menţină punctul de vedere al tatălui prin faptul că în centrul preocupărilor sale se află dorinţa de a subordona totul muzicii). Bătrînul Neuhaus spunea că nu trebuie să existe „profesori de pian“ ci doar „profesori de muzică“. Este un adept al şcolii psihologice care domină învăţămîntul zilelor noastre : totul se petrece cu anticipaţie pe scoarţa cerebrală, fenomenul muzical este conceput ca un act psihologic cu multe şi diverse implicaţii, orice interpretare va fi deci „anticipată“ de auzul nostru interior, „gîndită“ mai înainte de a fi „realizată“, concretizată, la instrument.

Sînt prietenă apropiată cu cei patru colegi ai mei, nu numai o simplă colegă. Cei 5 sîntem : o franţuzoaică de la Paris, trei ruşi şi cu mine. Profesorul Neuhaus nu are decît un număr restrîns de studenţi. Alţi profesori au şi cîte zece studenţi. Concertează în Uniune, în Occident, în Japonia. Ne lasă grijuliu programe amănunţite, de învăţat. Nu e deloc uşor să te prezinţi la curs cu o piesă pusă la punct şi pe dinafară.

În *Conservator* sînt foarte mulţi străini, dar nu toţi au „statut“ de studenţi. Mulţi sînt *„stajori“*, veniţi doar la perfecţionare. Aceasta e situaţia colegei mele de la Paris. Nu trebuie să confundăm *„stajorii“* cu *„aspiranţii“*. Stajorii au obligaţia să frecventeze doar două materii : instrumentul respectiv şi limba rusă. Există stajori la toate instrumentele, ca şi la clasele de canto. Cred că sînt peste trei sute. După doi ani obţin un certificat, echivalînd cu o diplomă de prestigiu. Aspirantura este cu totul altceva. Este un titlu artistic şi ştiinţific prestigios, este cel mai înalt grad din învăţămînt.

Examenele se dau pe ani, în sala mică de concerte *„Malîi sal“* a *Conservatorului,* sală care a asistat în decursul anilor la multe emoţii ale candidaţilor. Are 600 de locuri. Este o sală ideală pentru recitaluri. Sus, la balcon stă comisia, iar noi studenţii ne ridicăm cu oarecare sfială ochii într-acolo. Examenele sînt publice, iar sala are aceeaşi înfăţişare ca cea din serile de recital. Numai că nu sînt permise aplauzele.

Profesorul meu aparţine catedrei condusă de Iacov Zak.

— *Ce anume ar putea caracteriza atitudinea pedagogică a claselor de pian ? Se cultivă ceea ce am putea denumi noţiunea de desăvîrşire, şlefuirea pînă la ultimele amănunte a fiecărei piese ?*

— În general, chiar şi în catedra noastră, se merge pe cantitate, în vederea constituirii unui repertoriu cît mai cuprinzător. Este de altfel caracteristica generală a tuturor cursurilor din *Conservator.* Programul este în aşa fel structurat, încît cere eforturi maxime, pe care ai uneori impresia că nu le poţi realiza. Am dat la finele primului semestru din acest an examen de istoria muzicii. Aveam de învăţat Wagner, Liszt, Brahms şi Bruckner. Dar în ce fel ? ! Trebuia să pot intona leitmotivele wagneriene, să ştiu de cîte ori apar, cînd, de ce anume, în care ţesătură muzicală, ce motive prelucrează Liszt în toate *Poemele* sale simfonice, să cînt din gură temele *Simfoniilor* de Brahms şi aşa mai departe. Aş putea spune că examenul de istoria muzicii e mult mai puţin istorie şi mai mult *muzică.* Nu se cer atît detalii biografice sau anecdotice cît cunoaşterea reală a muzicii ce trebuie însuşită numai cu partitura în mînă. Altfel, nu se ia examenul.

Citirea la prima vedere este de asemenea o probă foarte grea. Deprinderea citirii la *prima vista*, este considerată esențială pentru formarea unui bun muzician. Ești pus în fața unui text necunoscut și a unui interpret cu care n-ai mai lucrat. La cursul de acompaniament vocal, apare o soprană sau un tenor care-și cîntă firul melodic în felul lor, o anumită „versiune" mai mult sau mai puțin apropiată de textul compozitorului. Sînt cîntăreți dintre cei mai buni, de cele mai multe ori vîrstnici, pe care trebuie să-i urmărești cu atenție, să le ghicești intențiile...

Să nu mai vorbim de greutatea probei de transpoziție, care face parte tot din disciplina acompaniamentului. Nu e la îndemîna oricui și nu ține de tehnica pianistică să transpui la cvartă, la semiton, la terță, o muzică pe care nu ai însușit-o încă. Eforturile ce se cer studenților dovedesc tendința de formare a unor muzicieni complecși, cu larg orizont muzical. Nu numai îndemînare instrumentală, cît o formație psihofiziologică a unui artist, care să se manifeste la instrument, punînd accentul principal pe trăirile interioare, adîncite pe psihic...

— *Nu știu dacă ai auzit, Ilinca, de unele cercetări recente cu privire la modul în care e formată scoarța cerebrală și de funcționalitatea cortexului. Scoarța cerebrală are vreo 7—8 straturi, din care primele 4 au o activitate continuă și o funcție informațională. Ultimele trei, cele mai adînci, au o activitate fazică, sînt solicitate doar din cînd în cînd, pentru integrări și analizări. Cred că nu toți oamenii le pot folosi pe acestea, ci numai acei capabili de eforturi în gîndire. Am impresia că pe seama acestor straturi adînci se reazemă activitatea de efort special, de folosire a resurselor ce nu sînt la îndemîna tuturor. Astfel, constat că se explică solicitarea cerebrală intensă ce stă la baza învățămîntului muzical de la Moscova. Nu se pleacă numai de la tehnica instrumentului ci de la posibilitatea de cuprindere largă a muzicii.*

— La clasele de coarde bunăoară, există colocvii de game.

În cadrul clasei Neuhaus, îndatoririle de a lucra tehnica nu au loc în afara textului muzical studiat, ci numai în legătură cu acesta, mergînd pînă la cele mai adînci intenții ale compozitorului. Bineînțeles că acest lucru nu se poate referi decît la studenții cu un nivel tehnic ridicat.

— *Cînd eram în Conservator, în București, la clasa Constanței Erbiceanu, îmi amintesc de colocviile de tehnică, pe care maestra le cerea o dată pe lună: toți elevii veneam cu exercițiile de tehnică și cu Czerny. Ce răbdare de fier, ce supliciu, să asculți 10—12 elevi învîrtind game, arpegii, note duble, octave, acorduri, timp de cîteva ceasuri. Dar, elevii trebuiau „dădăciți" !...*

— Profesorul Neuhaus nu cere colocvii de tehnică, deoarece este de presupus că studentul are o bază solidă și știe ce are de făcut. Nici nu ar fi timp pentru asemenea colocvii. Noi dezvoltăm tehnica din fiecare piesă nouă pe care o abordăm. Iată, anul acesta, din toamnă pînă acum, am învățat: *Sonata op. 109* de Beethoven, ridicînd-o la nivel concertant (învățînd din explicațiile ce mi s-au dat cît de mare este Titanul, cît de perfect e scrisă sonata), *Kreisleriana* de Schumann, *Concertul pentru pian și orchestră* de Grieg, *Anotimpurile* de Ceaikovski și *Două studii* de Skriabin. Nici nu este de conceput, ca atunci cînd se aduce la clasă o piesă nouă, să nu fie știută pe dinafară. Explicațiile cu caracter stilistic și tehnica însușită de la această Sonată îmi vor servi la celelalte Sonate de Beethoven.

— *Marguerite Long crede că există unele caractere ce determină profilul școlii pianistice franceze: claritatea în alocuțiune, joc transparent, utilizarea cu economie a tehnicii de brațe, finețe, eleganță. Se pot defini de asemenea caracterele unei școli germane: seriozitate, sobrietate, o oarecare lipsă de fantezie, tradiționalism. Americanii, care au cea mai „recentă" dintre școlile pianistice, fetișizează textul muzical în a cărui exegeză merg pînă la extrem. Dar la sovietici, ce caractere sînt mai evidente?*

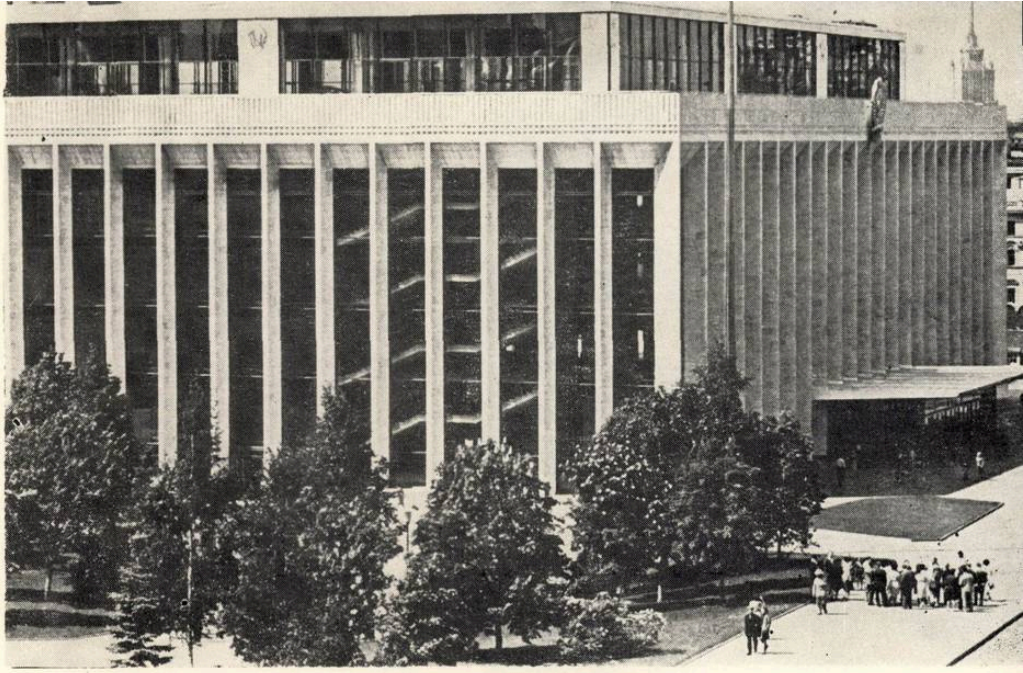
— Fără îndoială că totul se petrece sub semnul unei mari seriozități. Învățămîntul muzical este plin de gravitate, dar și de poezie. Se muncește enorm, dar tocmai pentru a se putea realiza interpretări impecabile, care să fie în același timp și poetice. De cele mai multe ori, interpretările pofesorilor ruși sînt pătrunse de un autentic patos slav, care le conferă o autenticitate specifică. Nu aș putea spune că nu există și un oarecare tradiționalism în pedagogia școlii sovietice, dar nu deranjează. Există o „tradiție interpretativă", din care uneori nu poți ieși. Nu trebuie să tragem concluzia că ar exista șabloane, dar la anumite lucrări rusești — așa cum și pentru Debussy în Franța — există o tradiție destul de severă, e greu să ieși din limitele interpretării tradiționale.

— *Studiezi mult? Se studiază mult?*

— Tot timpul liber; nu există normă, munca mea muzicală ca și a colegilor este „nenormată".

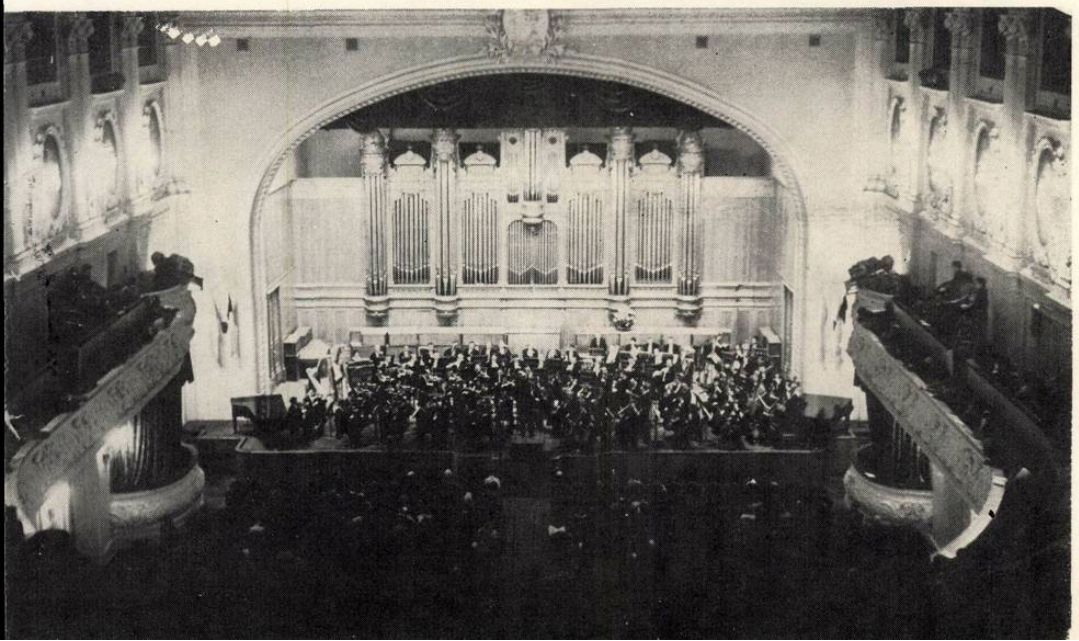
— *Da, aceasta îmi amintește de vizita pe care a făcut-o acum vreo 20 de ani Conservatorului din București, pianistul Iacov Zak. Nu știu din îndemnul cărui coleg, am întrebat la schimbul de păreri ce l-a avut cu corpul profesoral — un fel de conferință de presă — cît lucrează zilnic. A sărit ca ars. Cum adică? Un pianist e obligat să studieze tot timpul ce îl are la dispoziție și să fie încredințat că nici așa nu este de ajuns. Întrebarea mea l-a contrariat.*

— *Aveți săli de studiu?*



Sala Congreselor din Kremlin

Teatrul Mare Academic de Stat al Uniunii Sovietice



Sala Mare a Conservatorului de Stat din Moscava

Bela Rudenko

Ghenadii Rojdestvenski

Sviatoslav Richter

— Condițiile în care lucrez sînt adaptate perfect cerințelor. La Căminul *Conservatorului*, pe Malaia Gruzinskaia, impunătoare clădire cu patru etaje, primele două caturi sînt ale fetelor, ultimele două, ale băieților. De o perfectă bună cuviință, faptul că locuim sub același acoperiș nu le îngăduie în nici un fel depășirea bunei creșteri. Colegialitatea domnește nestînjenit. Sîntem cîte două studente în camere confortabile, masă de lucru și pianină pentru studiul zilnic. Nu se potolesc pianinele nici după miezul nopții. Lucrăm în orice oră disponibilă. Avem la subsol și piane de concert, pentru cazul că s-ar ivi necesitatea de a studia fie la două piane, fie pe un instrument mai rezistent. Dar pentru lucru, pianinele noastre sînt bune, mereu acordate, întreținute cu grijă.

Sînt mulți străini în Cămin, care studiază muzica la *Conservatorul* din Moscova. Colegii ruși se poartă extrem de călduros cu ei. Am o colegă de cameră, care urmează cursurile teoretice. Nu cred că aș putea împărți camera cu o altă instrumentistă ca mine. De la ea am învățat limba rusă. Oricît de mult m-aș fi străduit să învăț la curs, progresul nu ar fi putut fi atît de rapid. Nu avem cantină, în schimb la bufetul *Conservatorului* găsim de toate, la prețuri rezonabile. Cît privește căminul, costul lunar reprezintă o sumă cu caracter de simbol.

— *Frecvența ?*

— ...e foarte sever controlată. La 50 de absențe pe un semestru, nu se mai poate face nimic. Doar eventual o scutire medicală poate motiva absențele. Altfel, exmatricularea devine inevitabilă.

— *Viața muzicală a Moscovei ?*

— Sînt patru săli de concert în Moscova, în care au loc aproape în fiecare seară manifestări. Nu am văzut pînă acum vreo sală goală sau numai pe jumătate ocupată. E drept că prețurile sînt foarte modeste, iar calitatea interpretărilor este ireproșabilă : *Balșoi sal* — sala *Ceaikovski, Malîi sal* — cea mică — (unde se țin și examenele publice), sala *Coloanelor* și sala *Congreselor*. Sînt foarte mulți artiști străini care concertează la Moscova. Publicul este cald, dar exigent. Dacă artistul nu e la înălțime, aplauzele sînt foarte slab susținute; se mai și pleacă din sală... Unul din „preferații" publicului este pianistul american, van Cliburn. „Cea de a doua patrie a mea este U.R.S.S." a declarat el, nu de mult, ziariștilor. Cînd a venit corul MADRIGAL s-a făcut coadă la vînzarea biletelor. Au loc manifestații pentru artiștii preferați. Am asistat la un spectacol *Tosca*, în rolul Cavaradossi, cîntînd Atlantov, cel mai bun tenor al Moscovei. Sala era în delir, ca și la baletul *Spartacus* de Haciaturian, ori de cîte ori se reprezintă.

— *Sînt piane bune la Conservator ?*

— Tot *Steinway* rămîne cel mai bun. Marii soliști străini nici nu ar concepe să cînte pe un alt instrument. E drept, sînt unele piane cehoslovace, *Petrov*, destul de reușite, ca și instrumentele *Förster*. Pianele sovietice *Estonia* și *Lastocica* sînt rezistente, răspîndite cu generozitate prin toate camerele noastre și prin sălile de repetiții.

— *Se pune accentul pe muzica rusă, desigur ?*

— Evident. Luat în ansamblu, repertoriul muzical, din școală și de la concerte, are un vădit caracter național. Nimic nu poate pune mai bine în evidență aceasta ca materia ce se predă la istoria muzicii: doi ani muzică universală și alți doi istoria muzicii ruse. Nu este deloc ușor să reții temele tuturor Simfoniilor de Miaskovski, după cum, mai ales pentru un străin, este dificil să memorezi sutele de melodii populare ce trebuie știute la examenul de folclor. Nu numai aceste materii sînt dificile. Examenele la disciplinele cu caracter politic sînt greu de trecut, mai ales cu o notă mare. Mă gîndesc cu înfrigurare la examenul de economie politică ce mă așteaptă anul viitor, despre care colegii care l-au trecut spun că e strașnic de greu.

— *Se fac audiții la Conservator ?*

— Cîntăm cu plăcere în fața publicului, căci discuțiile ce urmează acestor apariții pe podium sînt la fel de folositoare ca îndrumările ce ni se dau în clasă. *„Clasnîi vecer"*, adică audițiile de clasă, precum și audițiile de catedră se țin în *Sala mică a Conservatorului,* cea mai bună sală din Moscova, atunci cînd e vorba de un recital. Vine aici, întotdeauna, un public special. Intrarea e liberă, iar sala devine înțesată de lume realmente muzicală, care știe foarte bine să discearnă valorile. Marea majoritate a ascultătorilor vine cu notele și urmărește atent, făcîndu-și însemnări pe text. Asemenea audiții ne permit să apărem pe scenă cam o dată pe fiecare semestru. Criticile orale sînt de mare însemnătate. Există o publicație denumită *Sovieţki Muzicant,* un buletin intern al *Conservatorului,* iar pe întreaga Uniune apare *Viața muzicală.* Nu am întîlnit pînă acum, și sînt în cel de al 3-lea an de ședere în capitala Uniunii, nici o cronică, nici un articol în presă, care să laude nemotivat, sau să denigreze vreun muzician.

— *Conservatorul are orchestră, desigur ?*

— ...dar foarte rar sînt programați studenții să cînte concerte cu orchestra. Sistemul este acela pe care l-a acreditat la vremea sa, *Conservatorul* din Leipzig. Cu orchestra se produce acel ce a făcut dovada în recitale, de măiestrie și maturitate. Ucenicia solistică nu se face ca solist cu orchestră.

— *Ceva despre structura programelor.*

— Este demnă de interes dorința de a întocmi programe din piese cît mai reprezentative. Nu se întîlnesc aproape niciodată recitale compuse din piese mici sau de „efect". Cîteva „monumente" sonore reprezintă conținutul unui program. În „bis" artistul își poate permite să prezinte piese variate, dar nu în recital. De altfel, toată școala sovietică pune un deosebit accent pe simplitate, seriozitate, ținută. Dacă vom asculta muzică de Beethoven — cîntat foarte mult de altfel în Uniune — vom remarca rigoarea, bunul gust, punerea în evidență a construcției, sonoritatea robustă, dinamismul... Rudolf Kerer, profesor la *Conservatorul* din Moscova, prezintă admirabile interpretări beethoveniene. Din felul în care și le construiește, reiese gustul său pentru exactitate (a studiat fizica și matematica).

— *Muzica modernă e iubită ?*

— Muzica modernă e abordată în programa de învățămînt. Nu găsește largă audiență la publicul moscovit. Noi învățăm despre Schönberg, Alban Berg, Webern, dar prezentați critic. Climatul, lipsit totalmente de orice spirit snob, nu e prielnic experimentelor și nici avangardei exacerbate.

În schimb, muzica rusă înflăcărează sălile. De ce să nu admitem că, dacă italienii se înflăcărează la auzul operelor lui Verdi sau Rossini, sovieticii să fie mîndri de Ceaikovski, de Skriabin — (profesorul meu cîntă mult Skriabin), de Prokofiev, de lirismul lui Metner. Contemporan cu Rahmaninov, Metner este pe cale de a fi „redescoperit", liedurile sale, ca și muzica pentru pian, sînt prețuite. Haciaturian, Șostakovici, Kabalevski, iată compozitori cu care s-ar mîndri orice țară din lume !

— *Sînt mulți pianiști la Moscova, se pare. Așa cum Chopin afirmase pe vremuri că Parisul e orașul cu cei mai mulți pianiști din lume, poate că astăzi „reședința" lor să se fi mutat în capitala Uniunii...*

— Da, sînt foarte mulți și foarte buni. Este și firesc, deoarece selecția se face dintr-un număr imens de aspiranți la calitatea de pianist-concertist, iar criteriile de selectare sînt riguroase și obiective. Fiecare știe că dacă are în raniță „bastonul de mareșal", cîndva îi va veni și lui vremea...

— *Dar despre atmosfera ce se înfiripă în jurul* Conservatorului ?

— Se petrece ceva foarte special, care îmi amintește focurile de tabără de cînd eram copil, focuri care cu lumina lor mă vrăjeau în serile de vară. La Moscova domnește între studenți un climat de emulație continuă, de multe ori febrilă. Este ceva care există mai presus de noi, care transformă viața noastră zilnică, de o oarecare austeritate, într-un climat încîntător... Spuneam de focurile de tabără... Ei da, e ca atunci cînd strînși în jurul flăcărilor, fețele noastre erau luminate și parcă transfigurate de vîlvătaia pe care, chiar fără să vrem, o priveam cu încredere și încîntare... Așa e și la Moscova, iar flacăra pe care o privim cu toții și care ne luminează sufletele, este însăși M U Z I C A . . .

MEDALION

Ion Voicu la împlinirea a 35 de ani de carieră artistică

Împlinînd 50 de ani de viață și 35 ani de strălucită afirmare artistică, violonistul Ion Voicu ne îndreptățește să punctăm realizările sale și, uneori, să insistăm, asupra lor — realizări care cinstesc arta interpretativă românească.

A fost un copil foarte înzestrat și în același timp un pasionat al cîntului la vioară — instrument pe care a prins să-l... tachineze din copilărie, cînd avea abia șase ani. Dotat cu un auz extrem de sensibil și cu o abilitate a degetelor înnăscută, cînta orice auzea, cu mult elan, cu o pasiune nestăvilită. Apoi a studiat la *Conservatorul* din București unde l-a avut ca profesor pe George Enacovici (acesta fost elev al lui Dimitrie Dinicu, apoi al lui Vincent d'Indy, la Paris).

Ion Voicu a știut să-și asimileze din observația atentă a marelui Enescu tot ceea ce-i putea nutri arta sa, așa cum avea, mai tîrziu la Moscova, să se pătrundă de îndrumările lui Iampolski și ale lui David Oistrach, profesorii săi.

Ion Voicu care avea, ca-n poveste, ciubote de șapte poște... se afirmase însă mai înainte în viața noastră muzicală, pe cînd era încă un adolescent, atacînd cu mult curaj *Concertul în Re major* (No. 1) de Paganini. Toți cei ce l-am ascultat, am înțeles atunci că ne aflăm în fața unui excepțional talent, un virtuoz de mari promisiuni — ceea ce s-a adeverit cu prisosință. A fost încă din 1940, solist al Radiodifuziunii Române. Dar afirmarea sa prestigioasă avea să înceapă după Eliberare, în 1945, cînd a devenit solist al Filarmonicii „George Enescu". Este punctul de plecare al unei constante și metodice ascensiuni către culmile marii arte interpretative.

Evident, acea impresionantă facilitate a execuției a contat foarte mult în cariera artistică a lui Ion Voicu. Ne amintim că fiind prezentat lui Jacques Thibaud, marele violonist francez i-a examinat cu atenție și admirație degetele care alergau pe strune cu o dexteritate și repeziciune uimitoare. Această ușurință a execuției l-a dus departe, dar ea nu a reprezentat totul. În buchetul care alcătuia însușirile sale artistice, aflăm un auz extrem de fin, o ureche absolută, o memorie prodigioasă precum și acea calitate pe care noi o socotim cardinală : o subtilă muzicalitate. Încet și metodic și-a alcătuit un repertoriu cu care se poate mîndri orice mare violonist. Spicuim, din memorie, unele concerte de valoare și de mare circulație, aflate în repertoriul său : Ceaikovski, Medelssohn-Bartholdy, Bruch, *Simfonia spaniolă* de Lalo, Wieniawski, Glazunov, Prokofiev, Haciaturian și încă altele. Atît ca solist al Filarmonicii cît și concertist individual, Ion Voicu a început seria lungă a turneelor care l-au făcut cunoscut și apreciat pretutindeni. Peste hotare, Ion Voicu a purtat departe arta interpretativă românească, din China, Japonia și Uniunea Sovietică pînă în Statele Unite, Canada precum și în aproape toate statele Europei. El a cîntat cu orchestre de valoare internațională recunoscută ca *London Symphony Orchestra, New Philarmony Orchestra* (Londra), *Berliner Philarmoniker, Halle Orchestra* (Manchester), *Filarmonica din Moscova, Filarmonica din Leningrad, Orchestra simfonică din Philadelphia* (S.U.A.), *Mozarteum* din Salzburg, *Stadfischer*

Berliner Symphonic orchestra, Gewandhaus din Leipzig, orchestra *Pasdeloup din Paris* etc. etc. Sub bagheta unor dirijori de reputație mondială ca Sir John Barbirolli, Ionel Perlea, Antal Dorati, George Georgescu, Anatol Fistulari, Wilhelm van Otterlo, Raphael Kubelik, André Cluitens și încă mulți alții. Evident, acest contact și conlucrarea cu asemenea personalități artistice, și cu orchestrele amintite, i-au lărgit considerabil orizontul artistic, violonistul fiind de altfel extrem de sensibil la orice interpretare de înaltă calitate.

Trebuie să arătăm că pretutindeni el s-a bucurat de cele mai bune aprecieri : „Violonistul român Ion Voicu, scria *Daily Mail* din Londra, are în degetele sale ceva magic", iar apreciata muziciană Hélène Jourdan-Morhange, arăta în *Guide du concert et du disque* că „tehnica sa e uluitoare, sonoritatea fermecătoare, Ion Voicu face parte dintre cei aleși..." Ziarul *Volksblatt* din Viena arată că „buna impresie lăsată în trecut este de data aceasta și mai mare. În interpretarea concertului de Prokofiev s-a arătat un adevărat maestru al Stradivarius-ului său, un tehnician desăvîrșit și un magician al melodiei, cu un ton plin și cald..."

Se cade să citățm de asemenea aprecierile pe care le-am aflat în reputata revistă de specialitate *Music and musiciens* — Londra : „în muzica de Mozart, Chausson, Ysaye, Prokofiev și Sarasate, Ion Voicu a cîntat cu o tehnică strălucită, cu o stăpînire impunătoare a coloritului, un farmec deosebit al cîntului, și un ton strălucit și plin de dulceață care nu și-a părăsit niciodată calitatea..."

Am spicuit doar cîteva din multitudinea aprecierilor presei de peste hotare, toate făcute la modul superlativ.

Evoluția artistului este demnă a fi relevată în mod deosebit. Treptat, Ion Voicu s-a îndreptat, fără a părăsi piesele de bravură cum ar fi *Concertele* și *Capriciile* de Paganini, *Variațiile pe o temă de Ernst, Sonatele* de Ysaye și unele mișcări din *Melodiile lăutărești* (Zapateado) de Sarasate etc. etc., către marii clasici ai muzicii, Bach, Mozart, Beethoven și, de asemenea, Brahms, pe care i-a asimilat printr-un studiu individual tenace, susținut cu mult discernămînt artistic și cu o pilduitoare aplicativitate. Sînt peste șaisprezece ani de cînd subscriitorul rîndurilor de față releva într-un cotidian din presa centrală *(Informația Bucureștiului* din 21 octombrie 1957) acest aspect al artei interpretative a lui Ion Voicu. Ne vom permite să desprindem unele aprecieri prilejuite de un concert simfonic dirijat de maestrul George Georgescu, cînd Ion Voicu a cîntat *Concertul în Sol major* de Mozart și *Concertul în Re major* de Brahms : „L-am aflat, de-a lungul celor două concerte, concentrat, serios, chiar grav, pătruns de greaua și nobila sarcină pe care și-a asumat-o. Ion Voicu și-a îmbogățit enorm calitatea execuției, frumusețea tonului, noblețea frazării. El a cîntat *Concertul* de Mozart cu austeritatea, cu ținuta unui interpret de clasă înaltă. Am apreciat puritatea sunetului, dulceața cu care a redat anumite pasaje în grav, nuanțele din *Adagio,* ritmul de pavană, atît de frumos ținut în partea finală a *Rondo*-ului. Am prețuit, de asemenea, calitatea tonului realizat la minunatul său Stradivarius, în *Concertul* de Brahms și ne-am amintit cuvintele lui Oistrah despre Voicu : „El simte și înțelege frumusețea timbrului italian al viorii..." Într-adevăr...

Este de arătat că Ion Voicu a cultivat și cultivă în chip stăruitor și muzica de cameră ; în acest domeniu el stăpînește un vast repertoriu, de la *Sonatele* de Tartini, Locatelli, Händel, Bach, Mozart și Beethoven pînă la Debussy, Milhaud precum și piese celebre de Novacek, Szymanowsky, Strawinsky etc. etc. fără a neglija nici muzica românească de Enescu, Porumbescu, Jora, Paul Constantinescu, Elenescu, Vasile Filip. Este cazul să menționăm de asemenea micile sale compoziții pentru vioară solo, *Cucuruz, Dimineața* ș.a., de inspirație pur românească, scrise cu o mare gingășie a coloritului și care reclamă o deosebită măiestrie a execuției. Ele s-au bucurat pretutindeni, unde au fost executate ca suplimente ale concertelor date, de o caldă apreciere.

În anii din urmă, Ion Voicu și-a alcătuit, la sugestia prietenului său Yehudi Menuhin și a altor muzicieni ce îi apreciază însușirile artistice, orchestra de cameră „București" cu care a dat o seamă de concerte cu lucrări clasice de mare exigență interpretativă. Aceste concerte în care Ion Voicu figurează atît ca dirijor cît și ca solist s-au bucurat de aprecieri dintre cele mai favorabile, atît la noi cît și peste hotare, în cadrul turneelor întreprinse.

Ținem mult să ne exprimăm părerea că-l socotim pe Ion Voicu un artist deosebit de valoros care, într-o mare măsură, s-a format singur, printr-o muncă obstinată, zi de zi. În plină maturitate, el consacră studiului cea mai mare parte a activității sale, un studiu condus cu inteligență și dăruire, cu o nobilă pasiune. Apreciat de forurile conducătoare ale artei și culturii noastre pentru toate darurile sale, lui Ion Voicu i s-a încredințat, în 1973, conducerea Filarmonicii „George Enescu", unde se dovedește tot atît de bun organizator pe cît este de eminent muzician.

J. V. PANDELESCU

La cele mai înalte cote ale artei interpretative

Ateneul Român a găzduit la sfîrșitul lunii ianuarie primul concert din ciclul manifestărilor prin care Filarmonica „George Enescu", publicul bucureștean îl sărbătorește în această stagiune pe Ion Voicu — cu prilejul împlinirii a 35 de ani de activitate artistică.

Interpretînd cu colaborarea Filarmonicii, dirijată de Mircea Basarab, *Concertele* lui Beethoven și Ceaikovski — Ion Voicu a inaugurat astfel un amplu ciclu de manifestări (în care au fost programate 9 lucrări concertante ce vor contura o adevărată istorie a literaturii violonistice — un program Mozart susținut la pupitrul orchestrei „București" și două recitaluri de sonate cu colaborarea pianiștilor Christoph Eschenbach și Valentin Gheorghiu) — manifestări care vor puncta, vor rememora, momentele esențiale ale carierei unuia dintre cei mai mari artiști născuți pe pămîntul nostru în acest veac.

De peste trei decenii numele lui Ion Voicu e cunoscut în centrele muzicale ale Europei, Americii și Asiei; de decenii Stradivarius-ul lui Ion Voicu vorbește lumii despre unica artă a unui popor care a dat geniul lui Enescu; de decenii numele lui Ion Voicu strălucește pe afișele tuturor marilor Filarmonici ale lumii, de la New-York la Moscova și de la Stockholm la Atena; de decenii numele lui Ion Voicu e imprimat pe discuri de reputație internațională — Decca, Eterna, Heliodor.

Format în clasele Conservatorului bucureștean, sub îndrumarea lui George Enacovici, bucurîndu-se mai tîrziu de lecțiile lui Enescu și ale lui David Oistrach, însușindu-și un repertoriu uriaș (numărînd cel puțin 21 de lucrări concertante), Ion Voicu a căutat permanent să alieze excepționalelor sale calități naturale, virtuozității sale înnăscute adîncimea de gîndire, de reflexivitate necesară marii muzici.

Și *Concertele* de Beethoven și Ceaikovski, interpretate în această prima manifestare a ciclului aniversativ au punctat liniile evolutive ale artei lui Ion Voicu, de la repertoriul de pură bravură, cîntat cu o asemenea forță, degajare și personalitate încă din primii ani ai carierei sale, la partituri de mare adîncime expresivă.

În calmul intrării viorii în *Concertul* de Beethoven, în fermecătoarele accente din *Larghetto*-ul aceluiași concert, în tumulturile pasionale ale mișcărilor extreme ale *Concertului* de Caikovski, am regăsit substanțialitatea, gravitatea, echilibrul partiturilor, am regăsit strălucirea, adîncimea, eleganța, căldura, unica sonoritate a viorii lui Ion Voicu.

La începutul acestei stagiuni l-am invitat pe Ruggiero Ricci — interpret unanim socotit drept „un Paganini al veacului XX" — să asculte un disc cu *Concertul în Re major* al genovezului, avîndu-l drept solist pe Ion Voicu. Extaziat Ruggiero Ricci mi-a declarat că a fost întrecut...

Nu știu ce coeficient de curtuazie se găsea în această declarație (Ruggiero Ricci era însă literalmente fermecat de arta lui Ion Voicu, mi-a cerut să-i pun de cîteva ori discul), dar am certitudinea că „ciclul de concerte Ion Voicu" ce a demarat la sfîrșitul lunii ianuarie la Filarmonică ne va dovedi nivelul forțelor lui Ion Voicu, capacitatea sa de a se autodepăși continuu, capacitatea sa de a se ridica permanent la cele mai înalte cote ale artei interpretative contemporane.

IOSIF SAVA

Emil Simon, compozitor și dirijor

Prezent din nou în fruntea Orchestrei simfonice a Radiotelevizîunii, Emil Simon ne-a oferit pentru început prima audiție bucureșteană (cea absolută a avut loc anterior, la Tîrgu Mureș) a compoziției sale *Sonata per orchestra*, scrisă în 1972. Nu este pentru întîia oară că Emil Simon schimbă bagheta dirijorală cu condeiul compozitorului. Dar parcă pentru întîia oară experiența sa de interpret intrat într-un contact aprofundat cu sutele de partituri prezentate de la pupitrul șefului de orchestră a fecundat în modul cel mai fericit talentul său de creator și cunoștințele de specialitate dobîndite în acest domeniu. Aș spune chiar — fără a dori să minimalizez prin nimic meritele indiscutabile ale lucrării — că ea vădește profesiunea de dirijor a autorului, într-atît de eficiente sînt combinațiile timbrale și efectele sonore care dau savoare *Sonatei per orchestra* de la un capăt la altul. În chip evident Emil Simon stăpînește cu autoritate meșteșugul orchestrației, știe să-l folosească pentru a alterna stări de tensiune cu altele de destindere, pentru a pune în valoare momente solistice (de vioară, de corn sau de marimbafon), în contextul unei țesături orchestrale dense și totuși transparente. De aci decurge însă și pericolul care-l pîndește pe compozitorul Emil Simon : capacitatea de a obține acele efecte sonore care asigură succesul dirijorului, făcînd să treacă pe un plan secundar substanța muzicală propriu-zisă, preocuparea pentru găsirea unui limbaj personal. Impresia aceasta, formulată „la rece", nu m-a împiedicat să mă alătur — în sala de concert — numerosului public care și-a exprimat în chip spontan satisfacția prin aplauze

călduroase. S-or fi adresat aceste aplauze compozitorului sau dirijorului ? E greu de spus. Poate ambilor. În orice caz, dacă față de creație se pot formula unele rezerve, realizarea dirijorală a fost impecabilă, constituind de departe reușita majoră a serii.

Concentrarea atenției autorului-dirijor asupra propriei sale creații avea să fie însă plătită scump de către Emil Simon, căci paginile wagneriene incluse în partea a doua a programului nu s-au ridicat la nivelul așteptărilor și nici măcar la acela atins anterior de valorosul șef de orchestră clujean în interpretarea aceluiași repertoriu. Uvertura operei *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* s-a desfășurat într-o manieră excesiv de relaxată, fără punerea în valoare adecvată a momentelor de mare strălucire orchestrală și fără acordarea atenției cuvenite deplinei precizii a intervenției diferitelor grupe instrumentale. Cele două fragmente din *Tristan și Isolda* (Preludiul și Moartea Isoldei) nu au beneficiat, la rîndul lor, de acea stare de mare tensiune emoțională, care caracterizează întreaga partitură a acestei capodopere necontestate a teatrului liric. Magdalena Cononovici a demarat greu în *Moartea Isoldei*, dar a creat apoi cîteva momente de mare frumusețe, pline de inteligență dramatică, realizînd o Isoldă tînără, vibrantă. Păcat că, în ansamblu, n-a părut într-o formă vocală deosebită, fiind pe alocuri estompată de orchestră.

Programul a mai cuprins și *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în La major* de Liszt, prilej de a ne întîlni cu un solist oaspete din R. P. Ungară, tînărul pianist Ranki Dezsö, aureolat de numeroase succese internaționale, printre care și un prestigios premiu I la Concursul „Schumann". Ranki s-a dovedit într-adevăr un virtuos de anvergură, care domină cu ușurință tehnica pianistică în desfășurările cele mai pretențioase. Cîntul său este îngrijit, cursiv, are un tușeu perlat, știe să creeze momente de expresie poetică. Marile recitative ale lucrării n-au fost însă declamate cu toată elocința și libertatea, cu acea prodigalitate a gestului pe care fiecare pagină lisztiană o reclamă. Focurile de artificii pianistice impuse de această celebră pagină concertantă au lipsit, fiind înlocuite de o sensiblerie străină de spiritul lucrării. Poate că Liszt — în ciuda consanguinității — nu este compozitorul care corespunde cel mai deplin temperamentului solistului. Îl vom reasculta cu interes într-un repertoriu mai adecvat înclinațiilor sale.

EDGAR ELIAN

„Societatea Muzica"

Deși de curînd înființată, „Societatea Muzica", condusă cu pricepere și însuflețire de compozitorul Doru Popovici, reușește să polarizeze, alături de tinere talente în plină dezvoltare, și forțe creatoare de primă mînă, dăruind astfel publicului meloman concerte de o deosebită ținută artistică. Dovadă stă cel de al doilea concert „Dialog cu publicul" care a avut loc în Sala mică a Palatului R.S.R., sub auspiciile Casei de cultură a sectorului IV și centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de amatori.

Sub titlul *Tradiție și inovație în muzica românească de cameră*, muzicologul Radu Stan a prezentat cu deosebită competență patru prime audiții ale compozitorilor: Liviu Glodeanu, Iancu Dumitrescu, Anton Dogaru și Octavian Nemescu.

Nu mai puțin fertilă a fost colaborarea cu sculptorul Alexandru Breteanu, care ne-a demonstrat posibilitatea realizării unei fuziuni perfecte între muzică și plastică în compoziția lui Octavian Nemescu, *Concentric*. Nemescu este un compozitor de excepție care scrie sub imperiul necesității exprimării profunde, cu o maximă concentrare și exigență asupra materialului sonor, fiind un partizan al șlefuirii operei de artă pînă în cele mai mici amănunte.

Datorită îmbinării cu măiestrie a mai multor cîntece ce aparțin unui mare număr de culturi și popoare, autorul ne face să trăim sentimentul eternității muzicii, prin ștergerea diferențelor ce există virtual în fiecare cîntec. Se creează astfel un filon al genezelor muzicale, o matcă a tuturor muzicilor, în care fiecare muzică s-ar putea regăsi, dîndu-ne totodată sentimentul de infinitate a tuturor noțiunilor ce țin de spațiu și timp.

Concentric aduce cu sine liniștea, pacea și înțelegerea ce ar trebui să domnească pretutindeni.

Sperăm să ne întîlnim cît mai des cu muzica lui Octavian Nemescu în sălile de concert.

Liviu Glodeanu, cu *Vocalize* pentru soprană, flaut, violă și marimbafon, se îndreaptă pe un drum ce pare a aduce în următorii ani surprize încă nebănuite.

Maxima economie a mijloacelor de expresie, dialogurile fiecărui instrument ce gravitează în jurul unei voci pivot cu modificări continue ale structurii, precum și momente în care spațiul muzical depășește structura ritmică atribuită, pentru a crea adevărate momente de polispațializare. Iată calități ce conferă o reușită sigură acestei lucrări.

Mă gîndesc în mod deosebit la splendidul contrapunct dintre soprană și flaut, bazat pe o microtonie care creează sentimentul detașării unor spații multiple dintr-o sursă unică.

O remarcă deosebită pentru Steliana Calos-Cazaban care s-a dovedit și de această dată o excepțională voce, dublată de o subtilă și inteligentă muzicalitate. Nu mai puțin valoroși, flautistul Voicu Vasinca deja cunoscut publicului, precum și o plăcută surpriză în persoana tînărului violist Vladimir Mendelsohn, despre care se va vorbi în viitor, cu siguranță.

Cine spune că în ziua de azi nu se mai poate compune, sau nu se mai compune decît cu ajutorul riglei de calcul, a calculatorului electronic, a instalațiilor electroacustice de ultimă oră, precum și cu un vast ajutor primit din partea matematicienilor și logicienilor, se înșeală. Talent de cea mai autentică factură, cu o imaginație viguroasă și fecundă, Iancu Dumitrescu reușește în lucrarea *Medium-2* pentru violoncel solo să ne aducă din nou

în actualitate noțiunea de „virtuos", prin care tainele instrumentului se dezvăluie treptat, acaparîndu-ne atenția de la prima la ultima notă. Autorul pulverizează literalmente noțiunea clasică de instrument solist, transformînd violoncelul într-o adevărată orchestră. Ideea de cantilenă este înlocuită printr-un discurs muzical fluent realizat cu un număr redus de arhetipuri sonore, ce revin mereu sub o altă formă, ca un adevărat caleidoscop. Apare un ciclu al fenomenelor, ca în natură, unde există mereu un altceva rămînînd în permanență același. Totul este o imensă respirație întretăiată de pauze lungi care surprind și încîntă prin noutate.

Violoncelistul — Vasile Comșa — a fost o adevărată revelație, prin calitățile remarcabile pe care le-a dovedit, depășind cu mult condiția unui simplu interpret.

Sub bagheta dirijorului Radu Cozărescu a fost interpretată lucrarea *Triptic* pentru flaut, violă, violoncel, pian și percuție de tînărul compozitor Anton Dogaru, care a surprins în mod plăcut prin soliditatea construcției și inventivitatea coloristică.

Nu știu dacă a fost intenția autorului apropierea de ceea ce se numește „Kitsch", dar cred că o astfel de abordare nu ar fi rău venită.

Consemnăm astfel cu satisfacție cum ideea concertelor dezbatere, realizate pentru prima dată la Radioteleviziune, îmbracă noi aspecte, dînd roade și în alte instituții de cultură, în promovarea muzicii contemporane românești.

LUCIAN METIANU

Dmitri Alexeev

Am venit la recitalul foarte tînărului pianist Dmitri Alexeev, condus fiind de dorința de a retrăi alături de el entuziasmul în adevăr contaminant al acestui prodigios talent pe care — cu toții — l-am cunoscut prima dată la ediția din 1970 a Concursului internațional „George Enescu". Pe atunci temperamentul ardent al lui Alexeev se exterioriza ca o flacără vie, devorînd spațiile sonore, ca un torent de foc cu zăgazuri imprevizibile, un torent antrenat mai mult de dorința de a-și elibera, în cînt, energiile interioare decît de a servi marile sensuri ale muzicii interpretate.

De această dată, la cei 27 de ani ai săi, Dmitri Alexeev parcurge etapele unei evidente maturizări artistice, o maturizare pe care o distingem în natura diversificată a abordării materialului muzical de la Mozart la Chopin și pînă la Prokofiev. Cu atît mai mult, cunoscîndu-l pe Alexeev din aparițiile sale anterioare, interpretarea celebrei *Sonate în do minor* de Mozart a surprins prin echilibrul proporțiilor, prin vigoarea evident reținută a expunerilor; în mod evident, momentele dinamice, tempourile animate îl solicită îndeosebi pe cîtă vreme paginile meditative, de un lirism calm, par — încă — mai puțin susținute; mă refer la partea mediană, lentă a sonatei mozartiene. În schimb, expresivitatea romantică, lirismul intens, avîntat, al *Sonatei în si minor* de Chopin a apărut conturat ferm, alert, cu o consistență expresivă mișcătoare.

În mod cert, momentul culminant al programului l-a constituit interpretarea celei de a *VI-a Sonate*, aparținînd lui Serghei Prokofiev. Dinamismul partiturii a fost construit de Alexeev ca o structură expresivă integră, de o forță telurică. Tehnica degetelor, a articulajelor, atacul percutant al brațelor au aci un rol covîrșitor; sînt atuuri de care Alexeev uzează cu o fascinantă dezinvoltură, cu o scăpărare a spiritului în adevăr uimitoare.

DUMITRU AVAKIAN

Mihail Homitzer

În martie 1970, aplauzele publicului răsplăteau la Ateneu arta unui celebru trio: Dmitri Bașkirov, Igor Bezrodnîi, Mihail Homitzer. A fost o seară de mare încîntare artistică, o seară în care trei personalități de primă mărime își uneau izvoarele într-un singur mare fluviu muzical. Și dacă pe Dmitri Bașkirov și Igor Bezrodnîi îi cunoșteam din întîlnirile anterioare, Mihail Homitzer se impunea drept un artist de mare calibru pe care trebuia să-l reascultăm. După 3 ani, Agenția de impresariat artistic ne-a dat posibilitatea de a-l urmări pe violoncelistul Mihail Homitzer într-un amplu recital la Sala mică a Palatului, (programat de altfel, în săptămîna în care urma să colaboreze cu Filarmonica din Timișoara în *Variațiunile pe o temă roccoco* de Ceaikovski).

Mihail Homitzer revine în România în plină glorie concertistică, după ce specialiștii și iubitorii de artă din mari centre muzicale ale Europei, din Statele Unite ale Americii și Japonia l-au aclamat drept unul dintre cei mai interesanți soliști ai lumii contemporane.

Mihail Homitzer este un virtuoz în cea mai deplină accepție a acestui cuvînt. Ore întregi dă curs liber rafalelor virtuozității sale, cu o dezinvoltură cuceritoare pentru orice spectator, știind să smulgă continuu corzilor violoncelului accente de unic farmec. Tonul său are strălucire, pătrundere, căldură.

De la prima măsură simți că pentru Mihail Homitzer nu mai există de multă vreme probleme de tehnică, simți forța unui temperament care își lasă amprenta pe fiecare idee muzicală, simți voința căutătorului de mineral pur, simți bucuria instrumentistului de a intra în miezul muzicii.

Recitalul bucureștean a fost lipsit de lucrări de mare desfășurare (și binevenite ar fi fost desigur într-o întîlnire artistică de o asemenea amplitudine, una din Suitele lui Bach sau o *Sonată* beethoveniană), dar seria pieselor de la *Sonata în Re major* de Locatelli, la *Variațiunile pe o temă de Rossini* de Bohuslav Martinu și suita de bisuri oferite la cererea publicului, (*Dansul focului* de De Falla, *Scherzo-ul* din *Sonata în re minor* de Șostakovici, un *Coral* de Bach, *Romanța* lui Debussy) — au conturat valorile unui artist ce știe se găsească culori diferențiate pentru fiecare stil,

pentru fiecare zonă a muzicii cultivate, a unui instrumentist de mare dăruire artistică care știe să capteze de la prima la ultima mișcare atenția auditorului.

Arcușul său eliberează nebănuite energii. Din momentul în care atacă *Allegro-ul* inaugural al *Sonatei în la minor* de Schubert, primul episod din ciclul pieselor — fantezie de Schumann, sau tema refren a *Rondo-ului în sol minor* de Dvorak Mihail Homitzer aduce o flacără ce încălzește expresia cu o patimă care amintește în același timp geniul lui Rostropovici, vibrația cîntului lui Piatigorski, iradierile lui Feuerman, chiar dacă îi lipsește deocamdată liniștea și ruga lui Pablo Casals.

Recitalul lui Mihail Homitzer (acompaniat fidel la pian de Igor Cernîșev) a fost un eveniment al stagiunii și sutelor de melomani care n-au știut cine este violoncelistul programat în stagiunea camerală a Filarmonicii, lipsind de la acest unic recital, trebuie să li se ofere posibilitatea de a-l reîntîlni pe marele violoncelist sovietic în sălile de concert ale Bucureștiului.

I. S.

Corul de cameră „Macalester"

Din S.U.A., în cadrul acțiunilor întreprinse de organizația „Ambasadorii prieteniei", ne-a vizitat țara corul de cameră al colegiului „Macalester", centru universitar de veche tradiție al „orașelor gemene" Minneapolis și St. Paul din statul american Minnesota. Condus de Dr. Dale Warland, director de muzică corală al colegiului, colectivul — care cuprinde 35 de studenți cu o vîrstă medie de 20 de ani — este numai una dintre formațiile corale dirijate de eminentul muzician american în orașul său de reședință, căci alături de aceasta mai funcționează un cor amplu de 100 de persoane, un grup de 40 de cîntăreți semiprofesioniști constituiți sub titulatura „Dale Warland Singers" și așanumitul cor al comunității Macalester, care reunește studenți, părinți ai studenților, absolvenți și personal salariat al universității. Apare evident că la acest institut de învățămînt superior se acordă importanța cuvenită cultivării muzicii corale sub diferite forme, lucru demonstrat prin înaltul nivel atins de corul de cameră care ne-a vizitat.

De la începutul concertului prezentat la Muzeul de Artă al R. S. România sub auspiciile Institutului de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice, a apărut evident că Dr. Dale Warland este la curent cu cele mai moderne practici în materie de aranjament al corurilor de cameră pe scenă : cele 10 soprane și 10 altiste, cei 7 tenori și 8 bași nu se prezintă grupați pe compartimente vocale, ci amestecați între ei, după un criteriu greu de întrevăzut la un prim aspect, dar sesizabil apoi ca fiind micro-unitatea de patru timbre diferite, multiplicată la întregul colectiv. În felul acesta, sonoritatea de ansamblu nu se mai percepe ca o rezultantă a patru grupuri de semnale sonore precis direcționate ca sursă, ci ca un tot monolitic, care parvine la urechile ascultătorilor dintr-odată de pe întreaga suprafață a scenei. Metoda aceasta, practicată și de Marin Constantin cu corul „Madrigal", are avantaje indiscutabile, deși este de presupus că îngreunează munca la repetiții.

Cei 35 de membri ai corului sînt studenți în diferite discipline care se predau la colegiu, puțini dintre ei urmînd chiar studii muzicale. Sînt deci, în majoritate, artiști amatori, practicînd muzica corală doar pe perioada vieții universitare. „Amatorismul" acesta, reflectat în evidenta plăcere cu care se dedau cîntului în colectiv, se îmbină în mod armonios cu calități de tehnică vocală, de puritate a intonației, de precizie a atacului, de claritate a dicțiunii, caracteristice îndeobște unor profesioniști de înaltă calificare și de îndelungată experiență. Din această ideală îmbinare rezultă interpretări de superioară ținută artistică, obținute pe parcursul unei arii repertoriale de o mare diversitate în ce privește atît genul, cît și epoca: madrigale provenind din secolul al XVI-lea (Passereau, Di Lasso), dar și din veacul nostru (Halsey Stevens, profesor de muzică la Universitatea din California de Sud), muzică gregoriană (cîntată homofon de grupul de bărbați, în limba latină), dar și un cîntec de Charles Ives (executat monodic de grupul de femei), un motet al germanului Schein (secolul al XVII-lea), dar și unul al englezului Stanford (secolul XX), cîntece de Ravel, dar și „spirituals" americane. Tuturor acestora li s-au adăugat, după pauză, cîteva lucrări mai ample ale unor compozitori americani contemporani : *Patru pastorale* de Cecil Effinger (n. 1914) cu solo de oboi (susținut în mod remarcabil de Charles Braden, conducătorul partidei tenorilor din cor!), conturînd o atmosferă ușor melancolică, plină de rafinament coloristic, apoi *Reîncarnații* de Samuel Barber (n. 1910), trei piese de remarcabilă invenție melodică și armonică, și în fine *Voci în noapte* de Nicolas Roussakis (n. 1934), evocînd exclusiv prin sunete onomatopeice, șoapte, șuierături și interjecții (cărora li se adaugă un gong și alte cîteva discrete instrumente de percuție) zgomotele percepute noaptea într-o „pădure vrăjită". După această piesă de mare efect, realizată cu o impresionantă virtuozitate a nuanțelor, programul s-a încheiat cu un mănunchi de cîntece folclorice americane, dintre care unul *(Feciorul căruțașului)* prezentat de Cheryl Conklin, conducătoarea compartimentului sopranelor, fără acompaniamentul corului.

Realizat în condiții artistice impecabile, concertul corului „Macalester" a vădit rezultatele remarcabile ce se pot obține de o formație corală universitară, atunci cînd în fruntea ei se află un muzician înzestrat cu entuziasm, cultură profesională și talent pedagogic ca Dr. Dale Warland.

E. E.

Reiner Miedel—Dan Grigore

Reiner Miedel a fost pentru prima oară oaspetele Ateneului dar şi-a cîştigat de la primul concert simpatia publicului şi ceea ce este foarte important, a dobîndit dragostea orchestrei. Stăpînit de o vibrantă neliniște, fremătător, cîntînd permanent cum ar fi spus Călinescu „pe cheia tumultuosului", Reiner Miedel ştie să atragă masa instrumentiştilor, ştie să-şi apropie publicul. Anul trecut a condus un concert al Filarmonicii din Braşov, şi Agenţia de impresariat a avut indiscutabil o iniţiativă remarcabilă, invitîndu-l pe dirijorul suedez la o confruntare cu publicul capitalei.

Născut în anul 1937 la Regensburg, studiind la Paris violoncelul cu Navarra, prim-violoncelist al Orchestrei simfonice din Stockholm şi deţinător al primului premiu al unui Concurs pentru tineri dirijori, organizat de Radiodifuziunea suedeză, asistent timp de 2 ani al lui Antal Dorati, prezent adeseori la pupitrul unor formaţii din Europa şi America, Miedel aduce pe podiumul dirijoral o multilaterală experienţă muzicală, o expresivă manieră dirijorală (minunate sînt în gestica lui Miedel amintirile violoncelistului, permanent căutător al unui vibrato de adîncime). Reiner Miedel vine pe podiumul dirijoral cu o mînă dominatoare.

Şi din gradaţiile fortissimoului cu care a izbucnit prima piesă a programului, *Uvertura* la *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg* de Wagner, intuiai nevoia temperamentală a dirijorului de a solicita ansamblului imagini încărcate de forţă, solemnitate, chiar dacă uneori ele „înghiţeau" în tumultul lor, liniile melodice ce ar fi solicitat fior liric, umor, generozitate melodică.

Momente definitorii ale artei lui Reiner Miedel au fost marcate de tălmăcirea celei de a 7-a *Simfonii* beethoveniene: forţa şi-a aliat aici uneori meditaţia, liniştea. Partitura *Simfoniei a VII-a* atît de cunoscute de public (şi ceea ce este mai important: însuşită de instrumentişti în cîteva versiuni de referinţă) a avut stil, personalitate. (Cu toate că am fi dorit să ascultăm aici cea mai bună garnitură de soliști şi să nu asistăm la penibile rateuri ale trompetiştilor şi corniştilor).

În concertele dirijate de Reiner Miedel la Filarmonică am avut şi bucuria de a-l reîntîlni pe Dan Grigore interpretînd pentru prima oară în Bucureşti (după cîteva rodaje în celelalte centre muzicale ale ţării) cea mai profundă dintre partiturile pe care şi le-a însuşit în ultimii ani, *Concertul în re minor* de Johannes Brahms. Dan Grigore a cîntat cu o gamă redusă de culori, dar cu iluminări ademenitoare, cu liniști adînci...

Cîteva cuvinte şi despre programul de sală.

După mulţi ani de cînd ne-a obişnuit cu programe de ţinută muzicologică şi publicistică capabile să-i introducă pe auditori în miezul muzicii, să le ofere elemente de bază pentru a înţelege lucrările înscrise în agenda concertului, Filarmonica ne oferă deodată — probabil din pricina unor schimbări de cadre care au avut loc în această perioadă în secretariatul muzical — un program de sală semnat de Lucian Voiculescu, îmi permit să spun incalificabil, un program redactat fără grijă pentru valoarea cuvintelor, un program fără nici un sens educativ, un program ce-şi propune parcă să aducă doar o sumă de extra banalităţi.

Putem poate înţelege în scrisul unui redactor de programe de sală deficienţe în analiza muzicală a unei partituri, în definirea locului unui compozitor în istoria muzicii, putem poate trece cu vederea că Brahms este calificat drept compozitor... „neoclasic"; putem poate înţelege fraze aruncate de genul „Dacă pentru muzicologie operele lui prezintă o miraculoasă complexitate a scriiturii, pentru inimile sensibile ea deschide orizonturi largi de gîndire şi simţire", nu putem înţelege în schimb, lipsa de respect pentru muzică, pentru istoria ei atunci cînd, vorbind despre *Concertul în re minor* de Brahms, trebuie să amintim că marele creator „mergea veşnic cu galoşi şi umbrelă şi, cu buzunarele pline de bomboane" sau aserţiuni de genul „... privind viaţa prin prisma unei uşoare mizantropii a cărei cauză poate fi aflată şi în strădaniile lui necurmate de a realiza mereu ceva mai bun in excelsis, Brahms a creat totuşi o muzică de mare generozitate, clocotind de pasiuni şi de o nemărginită dăruire...", nu putem înţelege de ce este aşa de important să aflăm în analiza unui *Concert pentru pian* că Brahms a fost decorat cu... ordinele „Maxmilian Leopold Pentru merit" sau să înotăm în fraze languros patetice de genul „Muzica lui Brahms apropie şi cheamă fără încetare"... fraze care se doreau pornite din ardoarea paginilor lui Romain Rolland dar sunau amarnic de funcţionăresc.

Programul de sală este, ca şi concertul, un act de cultură, un act de educaţie estetică şi nu-l putem concepe în afara unor minime rigori ştiinţifice şi publicistice.

I.S.

Pierre Cochereau

Şcoala organiştilor francezi se bucură de o justificată faimă şi de o veche tradiţie. De la César Franck şi Camille Saint-Saëns, ambii unanim apreciaţi la vremea lor ca virtuoşi ai „regelui instrumentelor", trecînd prin Alexandre Guilmant, Georges Jacob, Charles-Marie Widor, Albert Schweitzer, apoi prin Marcel Dupré, Maurice Duruflé, Olivier Messiaen, Louis Vierne, Gaston Litaize, Edouard Commette, Marie-Claire Alain şi Pierre Cochereau — iată o întreagă pleiadă de maeştri, care au impus Franţa ca una din ţările principale de cultură organistică. Dezvoltarea aceasta a găsit o bază materială favorabilă prin existenţa unor remarcabili constructori de orgi, în frunte cu Aristide Cavaillé-Coll (1811—1899), care a realizat celebrele instrumente existente şi astăzi la catedralele Notre Dame, Madeleine şi St. Sulpice din Paris. Toate aceste orgi —

ca și altele provenind din aceeași perioadă — au fost construite în conformitate cu o estetică aflată la mare cinste în ultima parte a secolului trecut și la începutul secolului nostru ; denumite orgi „neo-romantice" (sau chiar „super-romantice"), ele posedă sonorități de mare presiune, adecvate interpretării unui repertoriu caracteristic școlii romantice de compoziție. Orgile acestea se deosebesc net de instrumentele clasice franceze și germane ale secolului al XVIII-lea, ale căror sunete fine, clare și penetrante se potrivesc mai degrabă cultivării creației lui Bach și a altor compozitori din epoca sa. Totuși, muzica lui Bach poate fi executată în mod satisfăcător și pe orgi romantice, dacă se alege o registrație corespunzătoare, folosindu-se totodată și stilul de interpretare necesar.

Am considerat utilă această introducere, pentru a înțelege mai bine personalitatea lui Pierre Cochereau, aflat pentru a doua oară oaspetele Capitalei noastre. Titular al marii orgi de la Notre-Dame, după ce a activat anterior și la orga de la St. Sulpice (ambele de construcție Cavaillé-Coll), Cochereau este discipolul vestiților organiști francezi Marcel Dupré (pe care l-a suplinit la începutul carierei sale la orga de la St. Sulpice) și Maurice Duruflé. El reprezintă așadar școala franceză de orgă în ceea ce are mai tipic ca orientare neo-romantică. Nu trebuie de aceea să ne mire faptul că din repertoriul său de recital la orga Studioului de concerte al Radioteleviziunii (un instrument de construcție modernă, dar bazat tot pe principiile orgilor romantice) lucrările clasice nu au constituit partea cea mai realizată. Cele patru *Sonate* ale portughezului Carlos Seixas, cele patru selecțiuni din *Suita Tonului 2* a francezului Louis-Nicolas Clérambault, ca și cele două *Corale,* alături de *Preludiul și fuga în Do major de* Bach (cu toate lucrări provenind din secolul al XVIII-lea), au vădit că rigoarea ritmică și strictețea executării ornamentelor în stilul epocii nu reprezintă punctul „forte" al maestrului francez.

Abia în partea a doua a programului, calitățile care au făcut faima lui Pierre Cochereau s-au putut dezvălui în toată complexitatea lor. Pentru început, un *Cîntec de pace* de J. Langlais a creat o ambianță calmă, destinsă, de mare seninătate, pregătind parcă publicul pentru ceea ce avea să urmeze prin contrast. Apoi, în piesa *Sfîrșit de evocare* a dascălului său Marcel Dupré, Pierre Cochereau ne-a oferit o primă „mostră" a tehnicii sale virtuoze și mai ales a inepuizabilei sale fantezii în combinarea culorilor sonore. Maestru în arta improvizației, el și-a încheiat programul cu un *Coral cu variațiuni,* realizat „ad-hoc" pe baza unei teme primite în sală din partea prof. Domnica Constantinescu de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Aci, Cochereau s-a dezlănțuit fără nici o reținere, a creat variațiune după variațiune timp de peste 30 de minute, punînd în acțiune tot ce orga îi putea oferi ca varietate a registrelor. Eliberat de strînsoarea strictețe ritmice și de obligația realizării meticuloase a apogiaturilor, trilurilor și altor ornamente specifice muzicii veacului al XVIII-lea, el a solicitat continuu cele patru claviaturi manuale și pedalierul, dînd dovada unei uimitoare capacități de atenție distributivă (schimbă cu o mînă butoanele de acționare a diferitelor registre, în timp ce fraza muzicală continuă la cealaltă mînă pe unul dintre manuale și adeseori simultan la pedalier, acționat cu picioarele !). Ascultîndu-l pe Pierre Cochereau în această veritabilă demonstrație de policromie organistică, ne imaginam ce impresie extraordinară trebuie să producă improvizațiile sale pe orga Cavaillé-Coll a catedralei Notre-Dame din Paris, cu nenumăratele sale registre și tuburi ! În acest context, reușita sa aproximativă în partea de program rezervată muzicii vechi pierde din importanță. Pierre Cochereau rămîne un indiscutabil maestru al repertoriului romantic de orgă, un improvizator de forță, un colorist neîntrecut, capabil să exploateze la maximum posibilitățile de registrație ale instrumentelor la care cîntă. Interpreți universali, în stare să realizeze perfecțiunea în orice zonă repertorială atacată, sînt excepții rarisime. Să-i fim de aceea recunoscători lui Pierre Cochereau pentru că ne-a prilejuit — în partea a doua a programului său de recital — satisfacții estetice pe măsura renumelui său de „fenomen fără echivalent în istoria orgii contemporane" (Marcel Dupré).

E. E.

Eckart Schlandt

Este îmbucurător de constatat faptul că din rîndurile organiștilor mai puțin cunoscuți, viața noastră de concert distinge nume noi ce desemnează valori autentice. Cum este firesc, entuziasmul nostru — al obișnuiților sălilor de concert, al oamenilor de muzică, ca și al melomanilor este cu atît mai mare cu cît amintirea unor memorabile recitaluri de orgă, susținute la Ateneul Român cu ani și ani în urmă, este încă foarte puternică; dar — în egală măsură — nu putem trece cu vederea faptul că valoarea interpretativă a unor asemenea concerte a scăzut mult, în vremea din urmă. Fără a se constitui într-un mare eveniment al stagiunii, recenta apariție la Ateneu, a organistului brașovean Eckart Schlandt a constituit o veritabilă și, în mare măsură, reușită tentativă de reabilitare a recitalului de orgă. Schlandt este, înainte de toate, un muzician organist cu o solidă formație profesională ce depășește net strictele abilități tehnice ale interpretului executant. Ne demonstrează acest fapt însăși structura programului ce a inclus lucrări importante ale marelui repertoriu organistic, de la creațiile preclasicilor Buxtehude, Pachelbel, Bach, la cele ale compozitorilor postromantici cu evidente tendințe neoclasice ca Paul Richter și Max Reger. Schlandt gîndește forma muzicală și o realizează în mod elocvent fără a poseda însă — în ciuda unei evidente robusteți a expresiei — acea atitudine leonină, omnipotentă în fața instrumentului și a lucrării. Primele piese ale programului au constituit mai mult momente de pregătire, de acumulare a tensiunii emoționale, a tensiunii gîndirii muzicale, absolut necesare realizării unor opus-uri ca *Toccata concertantă în Mi major* de J. S. Bach sau a sonatelor postromantice aparținînd lui Paul Richter și Max Reger. Nuanțele agogice — în special în execuția acestor două ultime lucrări — au apărut ferm și logic deduse din struc-

tura frazei muzicale și mai puțin ca un rezultat al interpretării subiective a acestuia. În plus, aceste ultime lucrări ale programului au beneficiat și de o registrație unitară, funcțional atașată textului căci — trebuie remarcat — Eckart Schlandt manifestă o evidentă tendință de a colora timbral opus-urile interpretate, uneori peste necesitățile de bază ale textului muzical. Și totuși — prin realizările lui majore — recitalul a constituit una dintre serile de muzică foarte bune pe care le-am putut audia, în ultima vreme, la București.

D. A.

Krimhilda Cristescu

În sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a avut loc la sfîrșitul lunii ianuarie recitalul pianistei și profesoarei Krimhilda Cristescu.

Este regretabil că în sală nu se aflau decît vreo 30 de auditori iar profesorii și studenții Conservatorului s-au afirmat prin absență. Un talent cu totul deosebit și o muncă uriașă — depusă de interpretă, meritau, credem, o mai amplă participare.

Programul a început cu *Fantezia cromatică* și *Fuga* de J. S. Bach, una din cele mai inspirate pagini ale marelui Cantor din Leipzig. Pianista a redat cu o uimitoare velocitate digitală, ruladele — uneori exagerat de repezi din fantezia cu iz de recitativ dintr-o cantată, revenind însă la ritmica strictă și bine echilibrată în *Fugă*.

Sonata în La major K. V. 331 de Mozart ni s-a părut lungă din cauza repetării tuturor variațiilor, lipsite de diferență în reluarea fiecărei fraze. De asemenea, nu credem că expresia mozartiană admite unele grăbiri, care fac să sufere noblețea inefabilă a divinului inspirat. *Marșul a la turca* (Finalul) ne-a răsplătit, într-o bună măsură de inconsecvențele interpretative anterioare, fiind viu și sincer redat în scînteierile-i orientale vieneze.

Marele merit al programului l-a constituit includerea celor *5 piese pentru pian* de compozitoarea Florica Racoviță. Scriitura pianistică a acesteia este întotdeauna nouă, interesantă și inspirată. Astfel, prospețimea *Improvizației*, cu prea frumoasa secție mediană, *Capriciul*, cele *2 Studii* și *Preludiu* au fost urmărite cu nesaț de către auditori. Este de mirare că nu se cîntă mai des și nu există încă un disc cu lucrările acestei compozitoare al cărei limbaj muzical nou nu este niciodată nearmonios. Krimhilda Cristescu a interpretat aceste piese cu inteligență, tehnică fulgurantă și simțire.

Cred că punctul culminant al serii l-a constituit *Sonata a III-a op. 28* de Serghei Prokofiev, în care verva pianistei a fost la înălțimea noutății, exigenței tehnice și imaginative a lucrării. *Balada a II-a în fa* de Chopin și-a găsit în interpretare nota poetică cît și strălucirea cerută de a 2-a temă. Programul s-a încheiat cu *Rapsodia în do diez minor* de Franz Liszt în care pianul a tunat și fulgerat în dezlănțuirea puterilor tehnice ale pianistei.

Ne surprinde că un talent autentic ca acel al pianistei Krimhilda Cristescu nu este auzit mai des în sălile de concerte sau într-un concert simfonic, ca solistă. Ar merita mult mai multă atenție pentru spontaneitatea cîntului său, a unei tehnici bine puse la punct, a sunetului său colorat, dar mai ales pentru vastul repertoriu ce-l posedă.

SANDU ALBU

Cvartetul „Academica"

Prezență relativ recentă a vieții noastre de concert, cvartetul de coarde *„Academica"* aduce în peisajul muzical al țării o reală prospețime și o distincție caracteristică.

Desigur, prospețimea aparține, în primul rînd, vîrstei — cei patru interpreți au între 25 și 27 de ani, dar ea rezidă și în maniera foarte sinceră, lipsită de idei preconcepute, în care este abordată muzica interpretată. Distincția — acest apanaj al artiștilor de o anume clasă — este, în acest caz, un reflex natural al unei înțelepte, aș spune, atitudini în cînt, atitudine izvorîtă dintr-o aprofundare lucidă a materialului muzical, dintr-o inspirată meditație asupra acestuia ; în consecință, adevărul muzicii interpretate se relevă clar și firesc, cu o elocvență solid fundamentată de datele unei tehnici, ale unei culturi instrumentale de calitate.

În adevăr, Mariana Sârbu-Dăncilă — prima violonistă a cvartetului — este laureată a unor importante concursuri naționale și internaționale de interpretare cum sînt „George Enescu", „Karl Flesch", „Maria Canals" ; în plus, interpreta a desfășurat și susține și în prezent o bogată activitate solistică ce i-a adus importante succese în țările din Est-ul Europei dar și în R.F. Germania, Spania, Franța, Olanda, Finlanda, Anglia.

Angela Gavrilă-Dieterle — deținătoare a celei de a doua viori a cvartetului — este și ea laureată a unor concursuri de interpretare desfășurate pe plan național și internațional, a unor competiții de talia concursului „George Enescu" și „Maria Canals". Activitatea ei solistică a condus-o în multe centre de cultură ale țării noastre ca și în Italia.

Violistul formației, Constantin Zanidache susține și el o notabilă activitate solistică în țară și peste hotare (R.F. Germania), iar violoncelistul Mihai Dăncilă s-a afirmat și el ca solist în concertele orchestrelor din țară sau în turnee în R.F. Germania și Franța.

În aceste condiții, munca colectivă în cadrul formației camerale pe care au înființat-o trebuie privită ca o superioară împlinire a activității solistice, a efortului interpretativ susținut de fiecare interpret în parte. Ca urmare, roadele acestei susținute și pasionate munci nu au întîrziat să se arate, cvartetul *„Academica"* fiind actualmente laureat al concursurilor internaționale de cvartete, concursuri de mare prestigiu desfășurate în 1972 la Liège și Munchen,

unde muzicienii români au obținut — în ambele cazuri — cel de al doilea premiu. Turneele de concerte ale formației au adus în consecință o firească confirmare a acestor rezultate prețioase ; este vorba de turneele întreprinse în Spania, Belgia, Olanda, Italia, R.F. Germania, fiecare apariție fiind comentată de presa de specialitate în termeni deosebit de elogioși : „se cîntă inteligent și este o plăcere să asculți cît de bună, de precisă, este vocea instrumentelor lor." ...„cvartetul român trebuie ascultat cu multă atenție pentru gustul, echilibrul, frumusețea și omogenitatea sunetului" notează în două rînduri, la sfîrșitul anului 1972, ziarul italian *„Corriere della sera"*. „Precizie, omogenitate și o fină calitate de a cînta eminamente cvartetistic" ...„o interpretare vibrantă..." notează de asemenea, presa spaniolă. „Nivelul lor tehnic, inspirația și intențiile personale sînt reunite în mod armonios" ...„Mariana Sârbu, prima vioară, demonstrează o caldă muzicalitate, o sonoritate specială, o fină paletă coloristică ; este un cvartet modern în accepțiunea modernă a cuvîntului, fără a se realiza vreo ruptură cu tradiția" ...„Cvartetul „Academica" a demonstrat o favorabilă dispoziție pentru diferite stiluri componistice ; ei fac muzică cu o căldură, cu o angajare egală" notează presa olandeză. Acestor aprecieri și încă multor altora trebuie să le adăugăm o remarcă importantă în ce privește repertoriul formației. Deosebit de divers, orientat în mod egal către marile perioade ale evoluției genului de cvartet, repertoriul formației include creații aparținînd clasicismului muzical vienez și în mod special toate cvartetele lui Beethoven. Prezentarea acestora din urmă în cadrul stagiunii de concerte a conservatorului bucureștean, echivalează cu un veritabil act de cultură, pe care — de la Enescu încoace — nimeni nu a mai avut curajul să-l realizeze.

Acestora li se alătură pagini de excepție din creația lui Brahms, Schubert, Schumann, Wolf, Dvorak, Debussy, Ravel, Fauré, Franck, Bartok, Sostakovici, Enescu și multă muzică românească contemporană. Căci trebuie observat că — în importantă măsură — cultura instrumentală și de ansamblu datorează mult, în cazul membrilor formației *„Academica"*, culturii stilurilor, orizontului muzical larg în care se plasează activitatea acestui admirabil grup de tineri muzicieni.

D. A.

Ciclul concertelor educative ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și-a unit forțele cu Radioteleviziunea pentru a organiza un ciclu de concerte educative. Realizat cu concursul Orchestrei simfonice a studenților și al unor elemente solistice selecționate de asemenea din rîndurile tineretului studențesc, ciclul acesta se desfășoară în cadrul amplu al Studioului de concerte din strada Nuferilor și beneficiază de larga popularizare pe care o oferă transmisiunea prin radio și televiziune. Iată o acțiune binevenită, care poate să aducă o importantă contribuție la educarea muzicală a maselor largi ale tineretului și nu numai a acestora. Condiția succesului acțiunii este o îmbinare bine gîndită a textului de prezentare (nu prea savant, nu prea lung, nu prea detaliat pe plan istorico-biografic) cu execuția muzicală propriu-zisă (menținută la un cît mai ridicat nivel artistic).

Concertul la care am participat — dedicat în întregime creației lui Joseph Haydn — a ținut în bună măsură seama de acest imperativ. Comentariul lui Corneliu Rădulescu a fost concis, mereu la obiect, fără divagații de prisos, iar ilustrațiile „pe viu", cu teme ale muzicii programate, au fost executate chiar de către orchestra prezentă pe podium. Este o cale care poate fi urmată cu succes și în viitoarele manifestări ale ciclului.

Orchestra studenților l-a avut în frunte pe Radu Zvorișteanu, excelentul concert-maestru al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, un foarte abil și experimentat pedagog al colectivelor instrumentale de diferite dimensiuni. Rezultatele muncii de pregătire desfășurate de către studenți sub bagheta lui Radu Zvorișteanu au fost dintre cele mai încurajatoare. Atît în *Simfonia nr. 45 în fa diez minor „Despărțirea"*, cît și în *Simfonia nr. 104 în Re major „Cimpoiul"*, s-a cîntat cu multă suplețe și grație, într-o deplină omogenitate, realizîndu-se un antren, o energie, o vitalitate, care constituie elemente definitorii ale stilului haydnian. Dacă, pe alocuri, părțile lente au sunat mai puțin convingător ca forță de expresie melodică sau dacă, *Cimpoiul, Menuetul* a fost realizat într-un tempo excesiv de rapid, amintind mai degrabă de caracterul unui scherzo, acestea reprezintă obiecții minore față de reușita incontestabilă de ansamblu. Studenții s-au dovedit a dispune de o bună disciplină a cîntatului orchestral, ceea ce deschide perspectiva îmbucurătoare a asimilării lor fără dificultate în diferitele colective simfonice, după absolvirea studiilor.

În partea centrală a programului, tînăra Elena Mihalache, studentă a clasei profesorului Aurel Niculescu, a apărut ca solistă în *Concertul în Re major pentru violoncel și orchestră*. Dacă, și de data aceasta, orchestra a fost la înălțimea așteptărilor, iar Radu Zvorișteanu s-a confirmat ca un abil acompaniator, în schimb interpretarea părții solistice nu ne-a adus satisfacții deosebite. Elena Mihalache a apărut depășită de dificultățile tehnice ale lucrării, a fost în repetate rînduri alături de intonația corectă, tonul ei a sunat sărac, lipsit de forță și de vlagă. Se știe că pentru a corespunde exigențelor ridicate în fața violoncelului solist în acest concert, interpretul trebuie să dea impresia că totul este simplu și facil, deși în realitate se ridică probleme tehnice dintre cele mai complicate. După cîte s-a părut, Elena Mihalache n-a fost pregătită să facă față acestor cerințe, lucru cu atît mai regretabil, cu cît concertul a fost radiodifuzat și televizat. De aici, este de tras cel puțin o învățătură pentru viitoarele manfestări ale ciclului : programarea în concerte care se bucură de o asemenea difuzare să fie definitivată numai după o riguroasă verificare prealabilă a nivelului artistic și tehnic al interpretării. Pentru ca scopul propagandistic și educativ al acestui ciclu să fie realizat,

este nevoie ca — evident în limitele posibile de atins de către învățăceii muzicii — demonstrația muzicală să fie cu adevărat convingătoare. Cunoscînd marele rezervor de talente pe care-l întruchipează Conservatorul bucureștean, sîntem convinși că ștacheta exigenței poate fi menținută la un nivel cît mai înalt.

E. E.

„Foc la estradă"...

...se intitulează noul spectacol de revistă al secției de estradă „București" a Ansamblului artistic „Doina" al armatei.

„*Foc la estradă*" ne-a apărut, în general, ca un reușit spectacol al genului, mai ales sub raportul realizării partiturii muzicale semnată de Florentin Delmar și Ion Lăzărescu. Componenții formației sînt artiști amatori selecționați din rîndul militarilor în termen sau al activiștilor civili ai Caselor Armatei. Partitura muzicală — în cuprinsul căreia, pe lîngă melodii ale compozitorilor amintiți, am remarcat și alte lucrări aparținînd compozitorilor H. Mălineanu, G. Grigoriu, T. Popa, A. Winkler, V. Vasilache jr.— constituie partea cea mai realizată a spectacolului. Un merit pe planul interpretării revine dirijorului Ion Lăzărescu, muzician dotat cu o bogată experiență.

Libretul semnat de Paul Mihai Ionescu (căruia îi aparține și punerea în scenă), lasă de dorit în ce privește calitatea literară a textului, veridicitatea în tratarea temelor de actualitate. Se impune o atentă perfecționare a textului, care printre altele își propune să abordeze probleme privind educația tineretului, biciuind unele năravuri ale acestuia. Neajunsurile textului libretului s-au răsfrînt asupra interpretării actoricești (trio-ul comic, de altfel destul de reușit, alcătuit din Ligia Iordănescu — Ștefan Guță — George Niculescu) și vocal-muzicale a întregului spectacol.

Atît sub aspect vocal cît și coregrafic spectacolul prezintă inegalități evidente. Evoluția cîntăreților George Niculescu și Geta Ioniță, ne-a apărut atrăgătoare din punct de vedere scenic, cu voci bine conturate, cu certe înclinații către spectacolul de estradă, iar Doina Cărpiniș este posesoarea unui glas amplu, clar. Cele 4 perechi de dansatori, și-au însușit temeinic partitura coregrafică a lui Sandu Feyer, realizînd linii grațioase, sincrone și sugestive.

Cu toate limitele semnalate, „*Foc la estradă*" are certe însușiri, prezentîndu-se ca un spectacol antrenant, cu pagini muzicale bine realizate.

C. RĂSVAN

DIN ȚARĂ

CLUJ:

Oratoriul „Samson" de Händel

În timpul relativ scurt de cînd dispune de un cor propriu, Filarmonica din Cluj este preocupată să-și lărgească repertoriul cu lucrări vocal-simfonice, care au constituit în trecut rarități în stagiunile muzicale ale orașului. În cadrul acestei noi orientări s-a înscris programarea oratoriului pentru soliști, cor și orchestră, *Samson* de Händel, lucrare de ample proporții care a necesitat mobilizarea unui vast colectiv de interpreți. Răspunderea artistică a acestui concert și-a asumat-o profesorul Dorin Pop de la Conservatorul „George Dima", un experimentat maestru al muzicii corale, animator al excelentului cor de cameră „Cappella Transylvanica" al Conservatorului clujean.

Inițiativa de a programa oratoriul *Samson* merită întreaga prețuire, căci în creația sa oratorială Händel se dovedește egal cu cei mai iluștri maeștri ai dramei muzicale. După cum subliniază pe drept cuvînt Romain Rolland, oratoriile händeliene sînt în primul rînd tragedii corale, în care masa coriștilor încarnează personajul principal al acțiunii, poporul. Tema lui Samson, eroul legendar al vechilor evrei, care izbîndește — datorită forței sale herculeane — în toate ciocnirile cu dușmanii filisteni, dar este trădat de iubita sa Dalila, privat de lumina ochilor și batjocorit, a dat naștere multor lucrări literar-dramatice, plastice și muzicale. Inspirîndu-se din poemul cu același titlu al englezului John Milton, Händel dă la iveală acest oratoriu în 1743, la vîrsta de 58 de ani, după ce realizase întreaga sa creație în domeniul operei, toate cele 18 concerti grossi, două culegeri de concerte pentru orgă și orchestră și numeroase alte oratorii, printre care celebrul *Messias*. Avem deci de-a face, în *Samson*, cu o lucrare a deplinei maturități artistice, în care Händel valorifică întreaga sa experiență pentru a crea momente de zguduitoare intensitate dramatică (prăbușirea templului din Gaza,

marşul funebru la moartea lui Samson) sau de copleşitoare măreţie (corul dublu final), dar şi secvenţe lirice sau epice, în care se dezvăluie caracterele sau se comentează acţiunea.

Toată această diversitate de atmosfere a fost înţeleasă cum se cuvine de către colectivul de interpreţi clujeni în frunte cu dirijorul Dorin Pop, care s-a străduit — şi a reuşit în bună măsură — să imprime desfăşurării muzicale multitudinea de faţete pe care o îmbracă oratoriul händelian, totodată dinamic, liric, dramatic, descriptiv, avîntat şi — dincolo de toate — profund omenesc. În strădania sa, Dorin Pop a fost pe deplin ajutat de orchestra simfonică a Filarmonicii şi de corul instituţiei (pregătit de Florentin Mihăiescu), ambele preocupate să asigure precizia şi omogenitatea absolut necesare contopirii vocilor umane cu instrumentele muzicale. Dintre solişti, s-au evidenţiat cu deosebire soprana Niculina Mirea-Curta, altista Edita Simon şi tenorul Mihai Zamfir, alături de care au adus contribuţii utile băsii Gheorghe Roşu şi Iulian Jurja. Interesul deosebit stîrnit în rîndurile publicului constituie o dovadă elocventă a atracţiei pe care continuă s-o exercite în zilele noastre marile capodopere ale muzicii vocal-simfonice.

E. E.

„Collegium Musicum Academicum"

Cei patru membri ai corpului didactic al Conservatorului clujean, care s-au constituit de mai mulţi ani în formaţia de muzică veche „Collegium musicum academicum" depun o activitate interpretativă publică tot mai intensă : concerte, recitaluri, înregistrări (două discuri apărute pînă în prezent, alte două în curs de apariţie). În permanentă căutare a îmbogăţirii repertoriului lor, ei apelează la tezaurul inepuizabil al muzicii preclasice, din care selecţionează pagini consacrate sau necunoscute, în instrumentaţia originală sau în transcrieri, toate prezentate cu o grijă pedantă pentru autenticitatea stilului şi pentru exactitatea punerii la punct a interpretării. Mai recent, cvartetul clujean (alcătuit din Gavril Costea — flaut, Liviu Vârcol — oboi şi oboe d'amore, Ecaterina Botár — clavecin şi Ilse L. Herbert — violoncel şi viola da gamba) şi l-a ataşat pe violonistul Ladislau Kiss, lărgindu-şi în felul acesta posibilităţile de cuprindere a unui repertoriu tot mai variat. În formaţia astfel completată ei au susţinut un concert în sala „Bach" a Conservatorului "G. Dima", care s-a dovedit neîncăpătoare pentru a putea cuprinde numerosul public interesat să participe la această nouă manifestare a apreciatului grup instrumental (în general, se resimte în Cluj lipsa unei săli adecvate pentru concerte şi recitaluri de muzică de cameră, cea de la Conservator fiind mult prea mică, iar cea de la Casa Universitarilor mult prea mare).

Din cele cinci puncte ale programului, două au fost rezervate exclusiv clavecinistei Ecaterina Botár, care a susţinut astfel un semirecital. Pentru început, *Sonata în La major, L. 345* de Domenico Scarlatti i-a oferit prilejul să ne încînte prin precizia ritmică exemplară a execuţiei, pe fondul căreia şi-a desfăşurat o uimitoare velocitate digitală, într-un tempo *Allegro vivace* menţinut cu o deplină regularitate. În *Concertul italian în Fa major, BWV 971* de Bach, Ecaterina Botár a căutat să ne convingă că această capodoperă a artei baroce nu-şi găseşte adevărata fizionomie decît la clavecin, căruia îi valorifică toate posibilităţile şi combinaţiile sonore. Demonstraţia a reuşit din plin în cele două părţi rapide (*Allegro* şi *Presto*), în care regularitatea a fost combinată cu o mare diversitate de accente şi cu inflexiuni de o remarcabilă suplete ritmică. În *Andante*, reuşita a fost mai puţin totală, Ecaterina Botár negăsind mijloacele de a contracara defecţiunea funciară a clavecinului (volatilizarea rapidă a sunetului coardelor ciupite) pentru a permite liniei melodice să se desfăşoare cu continuitatea expresivă necesară. Din această cauză, tema de o cantabilitate cvasi-vocală a mîinii stîngi a părut rigidă, notele componente nerăsunînd legate între ele, ci „rupte" una de cealaltă.

Unul din succesele serii l-a prilejuit execuţia *Sonatei în si minor pentru vioară şi clavecin, BWV 104* de Bach, în care Ladislau Kiss la vioară şi Ecaterina Botár la clavecin (cărora li s-a adăugat basul continuu executat de Ilse L. Herbert la violoncel) au demonstrat că deşi realizarea acestor sonate nu se poate reclama de la o tradiţie interpretativă cu adevărat istorică, ea rămîne în funcţie de numeroase alte criterii, cu toate postulînd însă gustul artistic. Acest gust a dominat fără îndoială execuţia, Ladislau Kiss convingîndu-ne că dacă expresia „puritate clasică" mai are încă vreun sens, i se poate aplica fără ezitare. Cîntul său este precis, sonoritatea sa poate puţin prea amplă, dar caldă şi „rotundă", iar interpretarea în ansamblu, dominată de o indiscutabilă probitate. Cît despre clavecin, el răspunde mai îndeaproape decît pianul echilibrului sonor urmărit de Bach în aceste sonate, evitînd o materializare greoaie a unei linii contrapunctice abia schiţate sau a unui jalon armonic. Este ceea ce Ecaterina Botár a înţeles să evidenţieze în interpretarea ei.

În restul programului serii ni s-au oferit lucrări mai puţin cunoscute, dar nu mai puţin interesante în ce priveşte creaţia şi interpretarea. O *Trio-sonată în re minor pentru flaut, oboe d'amore şi bas continuu BWV 527* de Bach (transcriere de Frotscher după originalul conceput pentru orgă cu două manuale şi un pedalier) a prilejuit celor doi excelenţi suflători ai grupului — Gavril Costea şi Liviu Vârcol — să-şi etaleze posibilităţile de atîtea ori verificate în pagini „de rezistenţă" ale literaturii preclasice, pentru ca, în final, întregul grup să se afirme într-o splendidă interpretare a *Cvartetului în Fa major pentru flaut, oboi, vioară şi bas continuu (clavecin şi violoncel)* de Alessandro Scarlatti, cuprinzînd patru părţi miniaturale de strălucită inspiraţie melodică, adevărate bijuterii ale muzicii de epocă.

A fost, în ansamblu, o reuşită certă a talentatului şi harnicului colectiv clujean, pe măsura mult apreciatelor sale realizări anterioare.

E. E.

BUZĂU

Trei pătrare de veac de activitate coral-instrumentală

Începutul anului a prilejuit publicului buzoian sărbătorirea a trei pătrare de veac de activitate coral-instrumentală, desfășurată cu pasiune și dăruire de artiști amatori din acest centru aflat în plină înflorire economică și social-culturală.

Atestată de documentele vremii, organizată sistematic din anul 1898, activitatea coral-simfonică a debutat odată cu înființarea de către ing. Ion Tânțu, în cadrul Societății filarmonice *„Lyra-Buzeu"*, a primei secții coral-instrumentale. După acest început de bun augur, de-a lungul anilor, vom asista la apariția altor formații similare : Societatea culturală *„Doina"* (1905), *„Armonia"* (1922), *„Amicii artei"* (1923), *„Spiru Haret"* (1926), *„Cîntarea României"* (1935), societăți unde au activat la începutul carierei lor artistice reputații muzicieni de azi, Ion Vicol, Dinu Stelian, Marin Constantin, Ioan Nicorescu ș.a., formații a căror activitate este strîns legată de abnegația și competența cu care dirijorii Ștefan Conrad, Nicolae Severeanu, Gheorghe Marinescu, Ion Mihai, Ion Vicol, ș.a. au ținut trează pasiunea pentru muzică, transmițînd din generație în generație frumusețile artei corale românești. Sămînța sădită de acești pionieri entuziaști va da roade. În numeroase așezări buzoiene se va face simțit suflul acestor trainice începuturi de artă corală românească, prin înființarea unor filiale la Focșenei, Cărpiniștea, Tronari, Costești, Năieni, Pleșoi, Jugureni, Vintilă-Vodă, Albești, Valea Mușcelului ș.a.

Dar formația care avea să polarizeze în jurul ei, după Eliberare, forțe selecționate ale amatorilor de muzică din întregul municipiu, a fost *Corul și orchestra simfonică a Casei de cultură*, ansamblu instruit și dirijat de tinerii profesori Tănase Tiberiu și Paul Niculescu. Ancorat în tradiția înaintașilor, această formație, cu un repertoriu variat și instructiv, desfășoară, începînd din anul 1954, o bogată activitate, participînd la festivaluri și concursuri tradiționale, unde obține distincții meritorii : premiul I și titlul de laureat la Concursul *Omagiu Partidului* (1971), trofeul *Avram Iancu* al festivalului *Craiul munților* (Deva-1972), finalistă în cadrul concursului *Cîntare Patriei* ș.a. În vara anului 1973, a întreprins un turneu de zece zile în R. S. Cehoslovacă. Am asistat cu emoție la conferirea ordinului „Meritul Cultural" cl. I, formației coral-simfonice a Casei municipale de cultură Buzău. Un număr de 40 de membri ai formației sărbătorite au fost distinși cu ordine și medalii.

A urmat apoi un reușit concert omagial. Corul și orchestra Casei de cultură a Municipiului Buzău, au prezentat sub conducerea dirijorilor Tănase Tiberiu și Paul Niculescu, lucrări *instrumentale (Suita pentru orchestră de coarde și timpani „Codex Caioni"*, de Doru Popovici, *Simfonia în La major nr. 29* de Mozart), *corale (Ani de aur* de Dinu Stelian, *Dorul, dor* de Ludovic Paceag, *Surîs de aur* de Ioan Nicorescu, *Trei lucruri minunate* de Daniel

Friderici, partea a treia din *Suita „Țara ca o primăvară"* de Constantin Arvinte, *Cîntăm a țării tînără grădină* de Dumitru Botez) precum și *coral-instrumentale (Frumoasă țară, dulce Românie,* de Ioan D. Chirescu, *Glorios Partid* de Mircea Neagu).

Oaspeți la sărbătoarea muzicii buzoiene au fost *Corul întreprinderii mecanice de utilaj tehnologic* dirijat de Nicolae Arion, *Corul liceului pedagogic „Spiru Haret"* condus de prof. Anton Stoica, care au interpretat în onoarea formației sărbătorite, cu acuratețe și căldură, un mănunchi de lucrări aparținînd compozitorilor Vidu, Porumbescu, A. Stoia, D. D. Botez, Fl. Comișel, E. Lerescu, M. Neagu, C. Arvinte, Marin Constantin. În sfîrșit, o prețioasă contribuție la reușita concertului omagial a adus-o *Corala „Paul Constantinescu"* a Palatului Culturii din Ploiești, prestigioasă formație de amatori, decorată cu Ordinul „Meritul Cultural" cl. I, laureată a concursurilor republicane, cu o frumoasă activitate în țară și peste hotare. Sub conducerea suplă și sugestivă a dirijorului Gheorghe C. Ionescu, *Corala „Paul Constantinescu"* a atins în multe momente un nivel de măiestrie artistică în lucrări românești (D. G. Kiriac, Timotei Popovici, Ioan D. Chirescu, S. Toduță, M. Negrea, Dinu Stelian, Ion Cr. Dănielescu) sau din repertoriul universal (Pierre Certon, Claude Gervaise, Pietro Montani ș.a.).

În încheiere, consemnăm cuvîntul a doi muzicieni de prestigiu aplaudați cu căldură la această manifestare.

Ion Vicol : „Emoția pe care o încerc la această sărbătorire răscumpără toată osteneala depusă cu aproape patru decenii în urmă, cînd am dat primul concert coral cu Societatea buzoiană „Cîntarea României" pe care am dirijat-o. Doresc ca iubitorii artei corale de pe aceste meleaguri s-o împodobească în viitor cu și mai multă strălucire."

Dinu Stelian : „La aniversarea celor 75 de ani de existență a corului și orchestrei Casei de cultură a municipiului Buzău, salut cu toată căldura instituțiile de artă ale tinereții mele, unde am primit noțiunile fundamentale și gustul pentru muzică, pentru frumos."

Neîndoios, sărbătorirea celor trei pătrare de veac de activitate coral-simfonică pe plaiuri buzoiene, a

marcat un moment de seamă pentru formația omagiată, pentru miile de coriști din județul Buzău, o chezășie pentru noi succese.

CONSTANTIN RĂSVAN

CRAIOVA

De curînd, corul reprezentativ al Casei de cultură *„Razvitie"* din Vrața (R. P. Bulgaria) a susținut un concert în sala Filarmonicii craiovene, dirijată de tînărul și talentatul absolvent al *Conservatorului* din Sofia, Metodi Matakiev. În program au figurat piese corale de Manolov, Morfov, Hristov, Stainov, Pipkov, Petcov, Mozart, Ceaikovski, Verdi, Nicolae Ursu și alții. Corul a evoluat într-o ținută artistică ireproșabilă, impunîndu-se prin vigoare, dinamism și participare însuflețită.

La numai 4 zile, corul Sindicatului Învățămînt din Craiova (dirijor prof. Alexandru Racu) a întors vizita prietenilor bulgari, deplasîndu-se în orașul Vrața unde a prezentat un reușit concert care a cuprins piese din literatura corală românească și universală, precum și arii din opere și operete, cu concursul soliștilor: Ileana Petrescu, Filimon Siminic, Teodor Costin și Viorel Surducan. Corul a impresionat mai ales prin finețea și rafinamentul execuției.

Concertul vocal-simfonic al Filarmonicii de Stat *„Oltenia"* din zilele de 26 și 27 ianuarie, a constituit un adevărat reviriment al stagiunii prin prezentarea oratoriului *Anotimpurile* de Joseph Haydn, pentru soliști, cor și orchestră, la realizarea căruia și-au dat concursul: soprana Emilia Petrescu, tenorul Valentin Teodorian și basul Gheorghe Crăsnaru.

Ne-a impresionat în mod deosebit Emilia Petrescu pentru vocea ei caldă, convingătoare, pentru frazarea simplă și frumos cizelată, care a dat discursului muzical posibilitatea să decurgă în chip firesc. Am remarcat *Aria* (cu două secțiuni) din partea a II-a a oratoriului, precum și liedul *Iarna*, unde cîntecul solistei, alternat de corul vocilor feminine, sugerează ideal intențiile compozitorului. Tenorul Valentin Teodorian a tălmăcit paginile de lirism ale oratoriului cu multă sensibilitate și finețe. Gheorghe Crăsnaru, cu o voce de bas în plină ascensiune ne-a impresionat în toate ariile în care a evoluat, precum și în cuplurile vocale, din care s-a reliefat terțetul din partea a IV-a *„În muncă faci pe om fericit..."* Posesor al unei voci viguroase, bogat timbrată și inteligent mînuită pe tot parcursul partiturii, ne-a dezvăluit înalta clasă a școlii românești de interpretare.

Revelația concertului a constituit-o corul care, în toate momentele de intervenție, a răspuns prompt, cu o maturitate care-l caracterizează, impunîndu-se prin melodicitate în pasajele lirice și descriptive ale oratoriului, precum și prin ritmicitate, dinamism și consistență în cororile, unele în stil fugat, de la sfîrșitul fiecărei părți și-n special, în finalul oratoriului.

Orchestra, cu sonorități dozate, a știut să redea elementele figurative, menite să ilustreze și să contureze sensul textului poetic.

Alexandru Racu, dispunînd de o uriașă forță sugestivă, printr-o gestică sobră și concisă a reușit să redea plastic fenomene și peisaje din natură, punînd accentul pe tălmăcirea stărilor sufletești ale omului cu ajutorul unei game infinit de bogate și variate de mijloace de expresie muzicală.

BORIS CHELARU

RECENZII

Studii de muzicologie vol. IX

A intrat în tradiție să așteptăm cu interes, la sfîrșitul fiecărui an, apariția unui nou volum din seria *Studiilor de muzicologie*, tipărite de Editura Muzicală. Volumul IX, continuă, în spiritul exigent pe care oamenii noștri de muzică l-au imprimat și l-au recunoscut și celorlalte apariții de *Studii de muzicologie*, prezentarea unora dintre cele mai importante contribuții muzicologice de specialitate, creații recente sau relativ recente ale compozitorilor, muzicologilor, istoricilor și criticilor noștri muzicali.

Aria problematicii atinse în cele 16 studii care sînt înmănunchiate în acest volum IX este deci și de această dată variată. Viorel Cosma publică studiul *Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană a secolelor XVIII—XIX*, un text bogat ilustrat, desfășurat de-a lungul a mai bine de 40 de pagini ; la rîndul său George Bălan, în eseul *Tradiție, inovație, sinteză*, procedează la o adevărată restructurare, *in vitro*, a felului în care interpretăm și privim fenomenul muzicii europene, atît pînă la Bach, cît și de la Bach încoace ; interesant, sub aspect metodic și analitic este și studiul semnat de Dorian Varga și intitulat *O operă monumentală a muzicii de cameră, Cvartetul în Mi bemol major, op. 22, nr. 1 de George Enescu*. Numeroase exemple muzicale ilustrează temeiurile analizei muzicale al cărei obiect este cvartetul enescian în *Mi bemol major*, Dorian Varga manifestîndu-și cu plenitudine capacitatea conturării temei propuse ; mai restrîns, numai de 10 pagini, este studiul lui Gheorghe Ciobanu, *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină ;* scriere de valoare, consistentă și desigur necesară în contextul clarificărilor atît de mult dorite în genul paleobizantinologiei. Atacînd realități muzicale așezate, pe scară temporală, mai departe de epoca noastră, studiul *Originea modurilor medievale. Relațiile lor cu muzica antică greacă*, ne sosește de la Iași, autoare fiind Gabriela Ocneanu. Mai insolit, în ansamblul general al *Studiilor de muzicologie* vol. IX, este textul lui Dinu Ciocan, *Aplicații ale matematicii în cercetarea muzicologică*, text subdivizat în două părți : 1) *O aplicație a teoriei grupurilor la studiul funcțiunilor tonale în temele fugii din Clavecinul bine temperat de J. S. Bach* și 2)

Un model analitic al operei muzicale; discipol al regretatului matematician de renume, Grigore Moisil, Dinu Ciocan prezintă pătrunderea în muzică pe care, şi pe această cale, o operează matematica. Trei studii sînt dedicate creaţiei şi biografiei unor figuri de mare interes în trecutul muzicii româneşti : astfel, Sebastian Barbu-Bucur semnează studiul despre *Naum Râmniceanu;* Gemma Zimveliu textul intitulat *Contribuţii la cunoaşterea vieţii şi activităţii lui G. Dima şi C. Porumbescu la Braşov,* iar Titus Moisescu interesantul studiu *Constantin Dimitrescu în lumina unor documente inedite.* Două studii, *Scoarţa cerebrală şi muzica* de Th. Bălan şi *Introducere în psihologia folclorului muzical* relevă aspecte semnificative ale legăturilor, pe plan psihic, dintre conştiinţă şi muzică. Două studii de folclor *(Folclorul în România secolelor XVII şi XVIII* şi *Les violonistes et l'éxécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain)* sînt semnate de Emilia Comişel şi, respectiv, de Jacques Bouët. Amplu şi extrem de deschis fie şi unor discuţii viitoare este studiul lui Nachman Leib : *Structura acordică cu sensibile, polimodalism şi politonalism în creaţia muzicală românească,* şi în acelaşi sens meritoriu includ şi textul următor, *Contribuţii la studiul formei de sonată la Mozart,* de asemenea subdivizat în două părţi : *Un model de temă principală în partea I-a a Sonatei op. 1 nr. 1, KV 301 (293a), în Sol major, pentru vioară şi pian* şi *Forma de sonată „în două mişcări" de Mozart,* text datorat lui Francisc Laszlo. Ultimul studiu din volum, *Recitativul în opera Falstaff de Verdi,* poartă semnătura lui Grigore Constantinescu.

Tipăritură amplă, de 530 pagini, bogat ilustrată, cu numeroase reproduceri şi exemple muzicale, volumul IX din *Studii de muzicologie* se bucură, totodată, de un extrem de îngrijit aspect grafic, ceea ce contribuie pe deplin la succesul cărţii.

MIRCEA ŞTEFĂNESCU

„Revista de altădată" de Nicolae Dinescu

Neurmărind să scrie o monografie a revistei româneşti, regizorul şi publicistul Nicolae Dinescu s-a mulţumit să aducă prin rîndurile sale o interesantă contribuţie privind elucidarea istoriei acestui gen de teatru, ale cărui începuturi se confundă cu cele ale teatrului românesc (căci în fond ce sînt cîntecele lui Vasile Alecsandri, despre care Ovid Densuşianu afirmă că „desi glumeţe ele aveau scopuri foarte serioase" — decît scene de revistă ?).

Revista de altădată este o înşiruire de momente semnificative din viaţa teatrului românesc de revistă, scene încadrate vieţii sociale şi politice a perioadelor respective de care, de altfel erau strîns legate (fără această referinţă nici nu ar fi cu putinţă să înţelegem „subiectul" revistelor reprezentate, genul acesta de teatru, atît de popular, fiind un reflex din totdeauna al actualităţii în epocă).

Documentîndu-se nu numai prin laborioase cercetări de arhivă, dar folosind şi atît de preţioasa tradiţie verbală, Nicolae Dinescu a „trecut în revistă" evenimentele care au marcat evoluţia revistei româneşti, întrucît, în ciuda unor influenţe inevitabile, a existat şi există o *revistă românească,* aceasta prin natura spiritului, prin poanta naţională, prin cuplet, care a constituit baza spectacolului, prin muzică.

Ceea ce e interesant de subliniat e faptul că la noi drumul revistei a fost trasat de publicul larg, de către masa spectatorilor, care dorea să i se vorbească de pe scenă şi despre lucruri de o imediată actualitate, de evenimentul la zi, adevăruri spuse cu vervă sub vălul satirei, menite să dea satisfacţie spectatorului în faţa atîtor aspecte dezvăluite ale răului social. Astfel se explică faptul că la începutul secolului, chiar pe severa scenă a Teatrului Naţional din Bucureşti, se spuneau între acte, de către actori fruntaşi (ne mărginim să-l amintim pe Vasile Toneanu) „cuplete de actualitate". Şi cînd opereta era în floare şi Leonard, „Prinţ al operetei", proclama la Parcul Oteteleşanu că „viaţa e-un vis şi-un paradis", a fost nevoie, la un moment dat, cînd spectatorul nu putea crede în cele afirmate de faimosul tenor, să se intercaleze, între anumite scene, la un loc mai mult sau mai puţin potrivit, cupletul satiric inspirat de actualitatea zilei (scris într-o vreme de Paul Gusti, de actorii Cazimir Belcol, Ion Manu, şi alţii).

Printre atîtea fapte care ar merita să fie amintite în legătură cu evoluţia revistei, ne mărginim să consemnăm că unul dintre primii autori de reviste, cu o producţie foarte bogată în acest domeniu, în acelaşi timp interpret al cupletelor scrise de el, a fost Iorgu Caropol, unchi al autorului *Scrisorii pierdute.*

Marele nostru Eminescu, în adolescenţă actor, sufleur, copiator de roluri în trupa condusă de Iorgu Caropol, nu numai că „stiliza" cupletele „directorului" său, dar scria la rîndu-i cuplete după cum se poate constata dintr-o scrisoare de mulţumire pe care i-a adresat-o actorul transilvănean Iuliu Lurgoşanu, acesta „interzis" de autorităţile guvernelor reacţionare habsburgice tocmai din pricina tendinţei cupletelor pe care le spunea (unele scrise de Iosif Vulcan).

Nu e poate lipsit de interes să se ştie că cea mai de seamă actriţă română din secolul trecut, Aristizza Romanescu, şi-a început cariera spunînd cuplete.

Să amintim de asemenea de Niculescu — Buzău cu „stilul" său propriu de a spune cupletul.

În ceea ce priveşte muzica ce însoţea revista, este de relevat că o lungă perioadă, deşi s-a folosit muzica populară şi cîntecul lăutăresc, a existat o adevărată timiditate în intercalarea unor compoziţii româneşti de muzică uşoară, şefii de orchestră mulţumindu-se să „aranjeze" muzica, folosind melodii franceze „en vogue", cei care au rupt tradiţia au fost Randy Laver, un tînăr compozitor cu o viaţă scurtă şi apoi, Elly Roman, care a încredinţat, în 1926, un tango scriitorului Alfred Moşoiu, autor, împreună cu Mircea Rădulescu, al unei reviste reprezentate la „Cărăbuş". Tănase l-a

primit cu plăcere iar tangoul, devenit popular, a fost cîntat de Violeta Ionescu.

Dar, în ciuda unor omisiuni să le spunem fatale, lucrarea lui Nicolae Dinescu — *Revista de altădată* — scrisă vioi, constituie o lectură plăcută și instructivă.

Recomandăm autorului, care se oprește cu relatarea sa în decembrie 1937, cînd a fost „Focul de la Vox", unde deschisese stagiunea Tănase, să-și continue interesanta „trecere în revistă".

IOAN MASSOFF

CRONICA DISCULUI

Două simfonii de Mihail Andricu

Electrecord a gravat, nu de mult, *Simfoniile a VI-a și a XI-a* de Mihail Andricu, lucrări care ilustrează cu elocință maniera de a scrie a compozitorului.

Simfonia a VI-a este o lucrare de proporții însemnate. Fără a asculta de forma clasică a genului, ea se impune prin frumusețea-i melodică, prin rigoarea cu care sînt realizate unele forme ca *Passacaglia, Fuga,* de asemenea prin coloritul armonic și orchestral și prin desăvîrșita unitate a stilului.

Sînt de relevat cîteva trăsături esențiale: caracterul grav și sobru, am spune chiar dramatic, al primei părți, cu culminația ei impunătoare, peste care însă, în final, flautul aduce o melodie luminoasă, reconfortantă. Cu un ascuțit simț al contrastelor, autorul creează ulterior o mișcare însuflețită în care vibrează antrenante ecouri de cîntec de joc românesc. Foarte expresivă apare apoi partea lentă cu melodica ei atît de cantabilă, cu armonizarea pe alocuri îndrăzneață, în care secțiunea mijlocie sugerează o atmosferă senină. Subliniem, de asemenea, chipul în care apar organizate în finalul lucrării, anumite momente polifonice deosebit de atrăgătoare, într-o *Fugă la patru voci* și a cărei realizare, deși riguroasă, oglindește din plin fantezia creatoare a compozitorului.

Una dintre cele mai importante lucrări ale lui Mihail Andricu rămîne, neîndoios, *Simfonia a XI-a.* Ea este intitulată *„In memoriam"* fiind închinată amintirii eroilor care s-au jertfit pentru triumful ideilor de dreptate și libertate socială. Scrisă în 1970, ea a fost prezentată pentru prima oară de orchestra Radiotelevizіunii dirijată de Iosif Conta în cadrul Concertului festiv de muzică românească consacrat aniversării semicentenarului Partidului Comunist Român. Nota dominantă a *Simfoniei* este puternicul ei conținut dramatic. În general, muzica lui Mihail Andricu este foarte luminoasă, lirică, deseori are o notă veselă. De data aceasta însă, chiar în prima parte a lucrării apare un motiv sumbru la coardele grave. Motivul inițial, întunecat, apăsător, va reveni, iar o mișcare agitată creează clipe de puternică tensiune. Compozitorul intensifică atmosfera dramatică în partea următoare a simfoniei care îmbracă aspecte de-a dreptul tragice. Însăși indicația mișcării arată că este asemănătoare unui marș funebru. Trombonul expune tema principală în accente dureroase. Marșul funebru pare că se apropie, apoi se îndepărtează, se stinge...

Dar în ultima parte, corul intonează solo un cîntec splendid de o mare simplitate și deosebit de evocator. Preluat de orchestră care, ca întotdeauna, este extrem de aerată, încheie lucrarea într-o atmosferă de izbîndă și pace nobilă.

Ambele lucrări, realizate cu un înalt și exemplar meșteșug, relevă un desăvîrșit echilibru și înalta capacitate artistică a compozitorului.

J.-V. P.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

CHRONIQUE DU DISQUE

La musique chorale du Banat — Sabin Drăgoi et Ion Vidu —

La Maison de Disques „Electrecord" poursuit la réalisation d'une véritable oeuvre de géographie musicale, en présentant la musique chorale des différentes zones du pays par l'intermédiaire de quelques uns de leurs compositeurs les plus notables.

Après le disque comprenant des choeurs de Kiriac et de Cucu (Valachie), l'„Electrecord" vient de graver celui de Sabin Drăgoi et d'Ion Vidu, représentants de marque de la musique chorale du Banat. Suivront les disques avec Iacob Mureşanu et Gheorghe Dima (Transylvanie), Ciprian Porumbescu et Gavriil Musicescu (Moldavie).

Ce disque, comprenant plusieurs choeurs de Sabin Drăgoi, témoigne de sa grande valeur comme musicien. Né à la campagne, Drăgoi est demeuré fidèle jusqu'à la fin de sa vie à son *credo* artistique, qui fut celui d'être l'auteur d'une musique foncièrement roumaine. Vivant dès l'enfance, parmi les paysans, il a pu connaître — en même temps que sa langue maternelle — les *doïnas* et les ballades, les *colinde* et les airs de danse, les chansons nuptiales ou celles qui accompagnaient jadis le labeur des corvéables. Aussi bien, plus tard, entreprit-il d'en faire des recueils. Particulièrement précieux, ses recueils de *Colinde* (plus de 1.300) et d'airs divers (plus de 120) de la zone du Caraş, ensuite ses *doïnas* (plus de 360), lamentations, chansons nuptiales, airs de danse, etc., pour la plupart recueillis dans la vallée du Mureş. (De 1922 à 1948, le compositeur a recueilli plus de 3.000 chansons, en notant musique et textes).

Véritable legs national, hautement appréciée par les contemporains, l'oeuvre de Sabin Drăgoi porte l'empreinte de son ardeur à conserver intact le caractère authentique des mélodies recueillies; et lorsqu'il les harmonisa, il le fit simplement, diatoniquement, conformément à son principe — fréquemment exposé, dès 1921, dans les pages de la revue *Muzica* —, à savoir : „opposer un obstacle à l'envahissement des courants étrangers, contrôler le tout rigoureusement, en se gardant de la séduction exercée par ces bizarres mélodies et accords joués au piano". Témoignant de son talent et de sa grande probité professionnelle, son oeuvre est immense : musique d'opéra, musique symphonique et vocal-symphonique, musique de chambre, de film, musique pour orchestres populaires, sans oublier sa contribution de musicologue et de folkloriste musical.

Le disque dont nous nous occupons ici offre cinq compositions de Drăgoi de la plus grande popularité : *Rose des plates-bandes, Toutes les jeunes filles regardent, Idylle dans le Bihor, Mon gars et ses nombreuses belles, Danse du Banat.* Ces pièces, représentatives de la musique chorale nationale et particulièrement de celle de Sabin Drăgoi, se distinguent par un sens de la mélodie la plus authentiquement populaire, par un lyrisme de caractère pastoral, imbu de communicative sincérité. Soulignons l'art de Drăgoi en ce qui concerne le traitement des voix et la juste alternance entre les périodes de lenteur et de dynamisme, créant de la sorte un contraste des plus attrayant. C'est une musique expressive, animée d'un haut sentiment de patriotisme, où l'on sent vibrer de toute sa force l'âme du peuple roumain.

Un des plus importants devanciers de la musique roumaine, *Ion Vidu* est demeuré le représentant par excellence de la musique du Banat, son pays d'origine, à la différence de Drăgoi qui, on vient de le voir, a dirigé son oeuvre vers la musique de presque toute la Transylvanie. En sa triple qualité de maître de choeur de la *Réunion de musique et chansons* de Lugoj, de président de *l'Association des choeurs et fanfares roumaines* du Banat, enfin de professeur de musique à Lugoj — où il eut ainsi l'occasion de former une poignée d'élèves —, Ion Vidu lutta de toute son ardeur pour l'affirmation de la musique de sa contrée natale. Mais, c'est surtout la musique chorale qui l'imposa comme compositeur et aussi, ne l'oublions pas, comme créateur de textes, d'où l'étroit rapport qui existe chez lui entre l'expression musicale et l'expression poétique-littérale. En témoignant une préférence marquée au Banat, il a recueilli, noté, arrangé de la musique populaire.

Sur la totalité des compositions que le disque présente, citons sa chanson *Marie-Marie,* inspirée de la vie de village au Banat : l'air en est fortement teinté de couleur populaire, arrangé par le compositeur à l'aide d'harmonies simples et consonnantes. *La Fauche* s'inspire de la vie de labeur des paysans : une chanson radieuse, optimiste, pleine d'entrain. Des chansons, enfin, de grande accession auprès des masses, marquées d'une note sentimentale profonde — telles *Si ma belle était montée là-haut, à la vigne* —, ayant pénétré dans le répertoire général. Certains choeurs *(Negruţa)* ont pour point de départ un air purement populaire, auquel le compositeur apporte sa part de création, parfaitement harmonisée au thème populaire, puisque Vidu se borne à des motifs adjacents. Aussi bien, ne saurait-on pas distinguer la part du folklore de celle du compositeur. Il y a sans doute quelques harmonies audacieuses dans la musique de Ion Vidu, mais ses choeurs réussissent à rendre une atmosphère du plus authentique et attrayant caractère roumain.

Pour finir, nous appuierons sur la bonne qualité de l'interprétation — elle aussi dans le meilleur goût régional —, due au Choeur de la Philarmonie „Georges Enesco" de Bucarest, sous la baguette de Ion Romănu, lui-même originaire du Banat (dép. Caraș).

J.-V. PANDELESCU

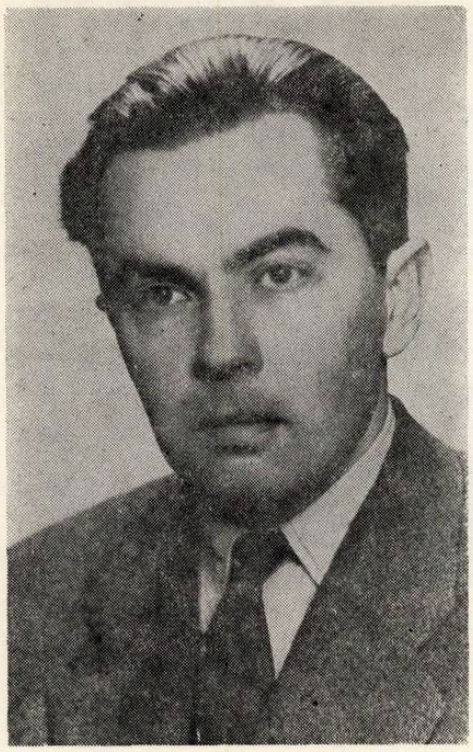
COMPTE — RENDU

„Ion Căian" de Vasile Mocanu

Le musicologue Vasile Mocanu a publié aux Editions Musicales un livre amplement documenté sur *Ion Căian* (1630—1698). Né à Căianul Mic — Leghia (dans les contrées de Cluj), Ion Căian a déployé de son vivant une prodigieuse activité d'organiste, d'historiographe musical et de collectionneur de folklore. Erudit, attiré vers de multiples aspects de la vie intellectuelle, il s'est occupé non seulement de musique, mais aussi de peinture, des sciences naturelles, de paléographie, de philosophie. Professeur de musique, Ion Căian a entrepris en 1665 une action de réorganisation des écoles transylvaines détruites par les Turcs, en même temps qu'une autre, parallèle, de réparation et d'assemblage des orgues brûlées et gravement détériorées par les envahisseurs Tatars. Lui-même en a construit un nouveau pour le monastère de Lăzarea. Par la suite, Ion Căian a même écrit un manuel d'orgue dont l'intérêt pratique est absolument remarquable. Il y a inséré une collection de cantiques avec notation alphabétique. A Şumuleul Ciucului, il a fondé une imprimerie où — pour la première fois, en 1675 — il a imprimé un recueil de chansons. Son oeuvre capitale demeure néanmoins le *Codex Caïoni,* dans lequel ce solide connaisseur de l'écriture musicale réunit des compositions chorales, instrumentales et de danse de l'époque, en accordant aux danses roumaines une attention toute spéciale et qui mérite d'être soulignée. Parmi nos musicologues actuels, Marţian Negrea, Octavian-Lazăr Cosma et Doru Popovici n'ont pas manqué de se pencher sur la passionnante figure de Ion Căian. Bien mieux, ces dernières années, Doru Popovici, cette fois en sa qualité de compositeur, appréciant hautement la beauté des danses valaques, des préludes et des danses „joyeuses", ainsi que de la *Chanson de la Voiévodesse Lupu* (compris dans le *Codex Caïoni*), en a fait une *Suite pour cordes et timbale,* qui réunit les suffrages du monde musical du pays et de l'étranger.

Tout en faisant la part de certains détails documentaires qui intéressent peut-être moins de nos jours, le livre de Vasile Mocanu représente une importante contribution à la connaissance due à Ion Căian — musicien, érudit, humaniste et grand patriote roumain — et à l'oeuvre de sa vie, témoignage de la chanson populaire roumaine et de la vie musicale de la Transylvanie au Moyen Age.

J.-V. P.



Tiberiu Olah

OLAH, Tiberiu, compositeur (n. 2. I. 1928, Arpăşel-Bihor). Etudes au *Conservatoire* de Cluj (1946—1949) avec Iuliu MUREŞIANU (théorie-solfège), Max EISIKOVITS (harmonie, contrepoint), Gheorghe HALMOŞ (piano) et au *Conservatoire „P. I. Tchaïkovsky"*, de Moscou (1949—1954) avec Evghenii O. MESSNER (composition), E.R. GOLUBIEV (contrepoint), ROGAL-LEVIŢKI (orchestration). En 1966, 1967, 1968, 1969 prend part aux *Internationale Ferienkurse für neue Musik* de Darmstadt où il se perfectionne avec György LIGETI (esthétique musicale),Erhard KARKOSCHKA (analyses musicales), Günter BECKER (instrumentation), Cristoph CASKEL Saschko GAVRILOFF, Siegfried PALM et Aloys KONTARSKY (interprétation musicale). En même temps au Festival de Darmstadt certaines de ses oeuvres ont été exécutées. En 1969—1970, stage d'étude et de création à Berlin, Chargé de cours au *Conservatoire* de Bucarest, depuis 1958. Auteur d'études et articles dans *Muzica, Contemporanul, Studii de muzicologie* etc. Conférences, émissions radiophoniques et de télévision.

Distinctions

Prix des Festivals mondiaux de la Jeunesse, Bucarest (1953) et Moscou (1957) ; Prix de composition *„George Enescu"* de l'Académie Roumaine (1965) ; Prix pour la musique de film *„Le Pélikan Blanc"* (1966) ; Prix International du Disque *„Koussevitzky"* (États-Unis, 1967) ; Ordre du Mérite Culturel, III-e cl. (1969) ; Prix *„Koussevitzky"* (États-Unis, 1972).

SÉLECTION D'OEUVRES

Musique vocale-simphonique

Cantate, pour choeur de voix de femmes (enfants), orchestre à cordes, deux flûtes et percussion, sur d'anciens vers populaires ciangăieşti, 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1960, idem, Moscou, Ed. Sovietzky Kompozitor ; *Sur les ailes des rêves*, cantate pour choeur mixte et orchestre, vers Maria Banuş 1959 ; *La lumière de Lenin*, cantate pour choeur mixte et orchestre, vers Nina Cassian, 1959, dans : *Muzica*, Bucarest, 1960, no. 4 (fragment) ; *Constellation de l'homme*, oratorio pour récitant, ténor solo, choeur mixte et orchestre, vers Vladimir Maïakovski (trad. Cicerone Theodorescu), 1960, dans : *Muzica*, Bucarest, 1967, no. 11 (fragment).

Musique symphonique

Petite suite, 1954 ; *I-re Symphonie*, 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1964 ; *La colonne infinie*, poème orchestral pour grand orchestre, 1962, Paris, Ed. Salabert, 1969, idem, Bucarest, Ed. Musicales ; *Espace et Rythme*, étude pour trois groupes de percussion, 1965, Mainz, Ed. Schott's ; *5 pièces pour orchestre*, 1966 ; *La porte du baiser*, poème pour grand orchestre, 1966, Paris, Ed. Salabert, 1969 ; *La Table du silence*, pièce pour orchestre, 1967—1968, Paris, Ed. Salabert, 1969 ; *Translations pour 16 cordes* (l'ensemble peut être doublé ou triplé), 1968, Paris, Ed. Salabert, 1969 ; *Crescendo*, pour orchestre, 1972.

Musique de chambre

Adagio et Allegro pour violon et piano, 1951 ; Quatuor à cordes, 1952 ; *Trio pour violon, clarinette et piano*, 1954, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *Sonatine pour violon et piano*, 1952 (rév. 1963), Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *Sonate pour clarinette solo*, 1963, Bucarest, Ed. Musicales, 1964, idem, Paris, Ed. Salabert, 1969 ; *Equinoxes*, trio pour voix, clarinette et piano, 1967, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; *Perspectives pour 15 instrumentistes*, 1969, Paris, Ed. Salabert, 1969 ; *Sonate pour violloncelle solo*, 1971 ; *Invocation pour 5 instrumentistes*, 1971.

Musique pour piano

Sonatine, 1950, Bucarest, ESPLA, 1953.

Musique chorale

Sous l'étendard glorieux, vers N. Cassian, 1954, Bucarest, Ed. Musicales, 1959 ; *Le bonheur*, choeur mixte, vers Maria Banuş, 1962 ; *Ode*, vers Tiberiu Utan, 1962 ; *C'est ton image*, pour 3 voix égales, vers T. Utan, 1962, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ;

Quatre madrigaux (Madrigali concertanti), 1963, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; *Le pays de „Făt-Frumos"*, vers T. Utan, 1964.

Musique de scène

La tragédie de l'homme, de Madach, 1965 ; *Les congères*, d'Euripide-Sartre, 1966 ; *Mioritza*, d'Anania, 1967.

Musique de film

L'avalanche, mise en scène Gheorghe Turcu, 1959 ; *Les rues à souvenirs*, ms. en sc. Manole Marcus, 1961 ; *Le chat de mer*, ms. en sc. Gh. Turcu, 1963 ; *Le baiser*, ms. en sc. Lucian Bratu, 1964 ; *Le trésor de Vadul Vechi*, ms. en sc. Victor Iuliu, 1964 ; *L'insurrection*, ms. en sc. Mircea Mureşan, 1965 ; *Méandres*, ms. en sc. Mircea Săucan, 1965 ; *Les châtelains*, ms. en sc. Gh. Turcu, 1966 ; *Le signe de la Vierge*, ms. en sc. M. Marcus, 1966 ; *Jours d'été*, ms. en sc. Ion Niţă, 1968 ; *Une femme pour une saison*, ms. en sc. Gheorghe Vitanidis, 1968 ; *Michelle-Brave*, ms. en sc. Sergiu Nicolaescu, 1969—1970 (aussi : *Suite pour orchestre*, 1972) ; *Les animaux malades*, ms. en sc. Nicolae Breban, 1970—1971 ; *La Force et la Vérité*, ms. en sc. M. Marcus, 1971 ; *Le décollage*, ms. en sc. Timotei Ursu, 1971 ; *La mort d'Ipu* (Condamnés à mort), ms. en sc. S. Nicolaescu, 1972.

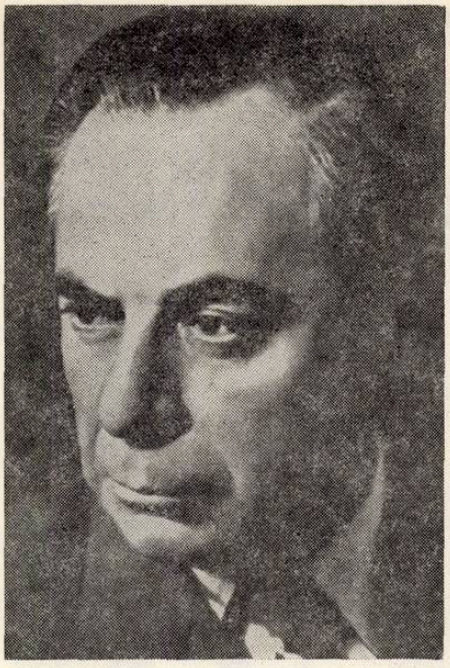
Nombreux films documentaires parmi lesquels : *Ştefan Luchian*, 1957 ; *Lumière et hombre*, 1962 ; *Victor Iliu*, 1972.

Discographie

ECD 1010. *Sur les ailes des rêves*, cantate ; ECE 0211. *La colonne infinie*, poème orchestral ; STU 70630. *Translations pour 16 cordes*, disque *„Erato"*, Paris.

Bibliographie

BĂLAN, George. *Prime audiţii clujene*, dans ; *Contemporanul*, Bucarest, 1962, no. 8 (802), 23 février ; CORCIOVESCU, Cristina. *Cineaşti români. Dicţionar bio-filmografic*, Bucarest, Ed. Apimondia, 1969 ; DIBELUIS, Ulrich. *Moderne Musik*. 1945—1965, München, R. Piper Verlag, 1966 ; DRAGA George. *„Coloana infinită" de Tiberiu Olah*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1966, no. 9 ; PĂUNESCU, Adrian. *Tiberiu Olah, spune cine eşti ?*, dans : *România literară*, Bucarest, 1969, no. 5 (17), 30 janvier ; POPOVICI, Doru. *Muzica corală românească*, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; PORFETJE, Andreas. *Suita de Tiberiu Olah*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1959, no. 4 ; RAŢIU Adrian. *Cantata „Prind visele aripi"*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1959, no. 9 ; SARKIZOV. *Oratoriul „Constelaţia omului" de Tiberiu Olah*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1961, no. 11—12 ; SZABOLSCSI, Bence-TÓTH, Aladár. *Zenei Lexikon*, vol. III, Budapest, Zenemükiadó Vállalat, 1965.



Dumitru D. Botez

BOTEZ, Dumitru D., compositeur et professeur (n. 10, III, 1904, Roman). Etude au *Conservatoire* de Jassy (1923—1930) avec Sofia TEODOREANU et Constantin BACIU (théorie-solfège), Ion GHIGA (harmonie), Constantin GEORGESCU (harmonie, contrepoint, histoire de la musique), Antonin CIOLAN (dir. d'orchestre), Gavriil GALINESCU (folklore), Athanasie THEODORINI et Ludwig ACKER (violon), Nicolae TEODORESCU (musique de chambre) ; licencié de la Faculté de Droit de Jassy.

Professeur de musique dans la ville natale (1930—1933). Altiste dans l'orchestre de la Radio-Diffusion de Bucarest (1933—1945) ; professeur de musique au Lycée Militaire *„Mănăstirea Dealului"*, de Tîrgovişte (1938—1942) ainsi qu'au Séminaire Pédagogique Universitaire *„Titu Maiorescu"*, de Bucarest (1942—1949) ; chef du Choeur de la Radio-Diffusion 1945—1950) et Directeur de la Musique à la Radio-Diffusion Roumaine (1947—1949).

Professeur d'ensemble choral et de direction de choeur (dep. 1949) et recteur (1959—1962) du *Conservatoire* de Bucarest ; chef de la Chorale de la Philharmonie *„George Enescu"* de Bucarest (1953—1968) et chef du Choeur des Syndicats de Bucarest (dep. 1967).

Auteur d'articles sur la musique dans la presse roumaine ; conférences, émissions radiophoniques et de télévision ; a organisé des cours de perfectionnement pour les chefs de choeur ; membre des jurys nationaux et internationaux des concours musicaux.

Distinctions

Artiste émérite (1953) ; Ordre du Travail, III-e cl. (1957) ; Maître émérite de l'Art (1964) ; Ordre du mérite Culturel, III-a cl. (1968).

SÉLECTION D'OEUVRES

Musique chorale

Feuille verte de millet, versions : voix d'hommes et mixtes, vers populaire, 1931 ; *Souffle, vent ne t'arrête pas,* choeur mixte, vers pop., 1932 ; *Au coeur de la forêt,* choeur mixte, vers Mihail Eminescu, 1933 ; *Chanson de route,* choeur d'enfants, vers I. U. Soricu, 1934 ; *Le forgeron,* choeur d'enfants, vers I. U. Soricu, 1935 ; *Nos Montagnes,* choeur mixte, vers C-tin Medeleanu, 1936 ; *A l'orée du bois,* vers. pop., 1940 (rév. 1947) ; *Hymne à la jeunesse,* choeur mixte, vers. A. Toma, 1945 ; *Nouvelles pousses,* choeur d'hommes, vers Şt. Tita, 1946 ; *Fier gars,* choeur mixte, vers. M. Eminescu, 1947, Bucarest, ESPLA ; *Nous sommes les citoyens de cette République,* choeur mixte, vers Nina Cassian, 1947 ; *Je te chante de tout mon coeur, mon pays* choeur mixte, vers Sanda Ştefan, 1951 ; *Une chanson monte,* choeur mixte, vers Petre Solomon, 1956 ; *Ode aux héros du travail socialiste,* choeur mixte, vers Maria Banuş, 1957 ; *Chanson d'étudiants,* choeur mixte, vers Ion Brad, 1958 ; *Je suis fils de ce peuple,* choeur mixte, vers Mihai Gavrilă, 1958 ; *Chanson pour Hunedoara,* pour choeur mixte et piano, vers Victor Niţă, 1960 ; *Je peux chanter,* choeur mixte, vers Mihai Beniuc, 1961 ; *Jouons en chantant,* vers Cicerone Theodorescu, Ion Jipa, Ion Brad, Maria Banuş et vers populaires, 1961, dans : *24 chansons et jeux pour enfants,* Bucarest, Ed. Tineretului ; *Le drapeau de l'Union,* pour choeur mixte et piano, vers D. Vasilescu-Liman, 1968 ; *Il n'y a qu'une Roumanie au monde,* choeur mixte, vers Victor Tulbure, 1970 ; *Nous chantons le jeune jardin du pays,* choeur mixte vers I. Meiţoiu, 1969 ; *Parti héros, parti victorieux, choeur mixte,* vers Vlaicu Bîrna, 1971 ; *Le grand forgeron c'est le peuple puissant* choeur d'hommes, vers N. Dan, 1971 ; *Quatre chansons populaires du département de Sibiu,* choeur mixte, vers pop., 1971 ; *Marche des élèves pionniers,* choeur d'enfants, vers Teodor Bratu, 1971.

Musique vocale (voix et piano)

Que de fleurs sur la Dorna, vers populaire, 1935 ; *Feuille verte de gratiole,* vers pop., 1935 ; *Que tu es belle, ma forêt,* vers C. Teodorescu, 1941 ; *Et si les branches frappent dans ma fenêtre,* vers M. Eminescu, 1953.

Editions critiques

Pièces choisies de la littérature chorale classique, Bucarest, Ed. Didactiques, 1956 ; *Choeurs classiques et préclassiques,* Bucarest, Ed. Musicales, 1960 ; *Choeur mixtes et pour voix d'hommes,* Bucarest, Ed. Didactiques, 1961 ; *Album de choeurs préclassiques,* Bucarest, Ed. Musicales, 1963.

Oeuvres didactiques

Guide des chefs des choeurs d'amateurs, Bucarest, Ed. CCS, 1955.

Nicolae Kirculescu

KIRCULESCU, Nicolae, compositeur (n. 2. XII. 1909, Bucarest). Etudes de musiques au *Wiener Konservatorium* (1922—1924). Licencié en Droit de la Faculté de Droit de Bucarest, il obtient son titre de Docteur à Paris (1933).

Membre des jurys nationaux et internationaux de concours de musique légère. Articles et chroniques musicales dans : *Muzica, Contemporanul, Flacăra, România liberă* etc. Conférences, émissions radio et télévisées.

Distinctions

Prix d'Etat (1951) ; Artiste Emérite (1962) ; Mention (1955), Prix (1968) et III-a Prix (1969) du Festival de musique légère de Mamaia ; Ordre du Mérite Culturel (1969).

SÉLECTION D'OEUVRES

Opérettes

Il ne fût jamais plus beau mariage, livret H. Nicolaide et Harry Negrin, 1950, disque (sélection) ECA 1969 ; *Le chant de l'amitié,* opérette radiophonique pour enfants, 1951 ; *Les aventures du Baron Münchhausen,* opérette radiophonique, 1955 ; *Rendez-vous avec l'amour,* livret B. Căuş, M. Maximilian, N. Kanner, Fl. Kirculescu et N. Constantinescu, 1962.

Comédies musicales, revues

Voyou en pagaille, en collaboration, 1940 ; *Un garçon aimait une fille,* 1941 ; *La lune le sait, mais ne le dit pas,* 1941 ; *L'Atlantide,* 1942 ; *Le Comte de*

Monte-Cristo, 1942 ; *Un monsieur à barbiche*, 1943 ; *Cet amour, quelles chansons et quelles histoires*, 1944 ; *La faute est au printemps*, 1945 ; *Triomphe de l'amour*, 1945 ; *C'est comme ça que l'amour commence*, 1945 ; *Le sphynx de Hollywood*, 1945 ; *L'ange bleu*, 1946 ; *En amour, ne suis qu'une chiffe*, 1947 ; *Un petit cheval bossu*, 1952 ; *Tzandarica au Pays des Neiges*, 1953 ; *Ilie aussi fait du sport*, 1954 ; *Adame et Eve*, 1957 ; *J'en aime un 7-me*, 1964.

Musique de film

Le songe d'une nuit d'hiver, ms. en sc. Jean Georgescu, 1946 ; *Ilie aussi fait du sport*, ms. en sc. Andrei Călărașu, 1954 ; *La petite fille qui ment*, ms. en. sc. Ion Popescu-Gopo, 1959 ; *Par trois fois Bucarest* (en collaboration), ms. en sc. I. Popescu-Gopo, 1967.

Musique instrumentale

Clair de lune, pour violon et piano (orchestre), 1944, Bucarest, Ed. Alrak, 1948, disque *Columbia*, DR 3002 ; *Quatre études de concert*, pour piano, 1949, Bucarest, Ed. ESPLA, 1950 ; *Dans la danse*, pour piano, 1950, Bucarest, Ed. ESPLA, 1950 ; *L'appel de l'amour*, pour violon et piano (orchestre), 1951 ; *Pastorale*, pièce concertante pour flûte et piano (orchestre), 1952 ; *I-re Rhapsodie*, pour piano et orchestre, 1953 ; *Lucioles*, pour violon et piano, 1954, Bucarest, ESPLA, 1954 ; *Premier amour*, pour violon et piano, 1959, Bucarest, Ed. Musicales, 1959 ; *Jeux d'eaux*, pièce pour orchestre, 1962 ; *Sur le rivage*, pièce pour orchestre, 1966 ; *Cinq pièces*, pour violon et piano.

Musique légère

La maison aux liserons, paroles Eugen Mirea, 1940, Bucarest, Ed. Socoro, 1940 ; *Quand les lumières de Bucarest s'éteignent*, paroles Ed. Mirea, 1941, Bucarest, Ed. Leon, 1941 ; *Mon coeur, que ne veux-tu vieillir ?*, paroles Puiu Maximilian, 1942, Bucarest, Ed. Socoro, 1942 ; *C'était, Madame, un soir que la pluie tombait...*, paroles P. Maximilian, 1942, Bucarest, Ed. Socoro, 1942 ; *Tiens ton désir pour toi seul*, paroles P. Maximilian, 1942, Bucarest, Ed. Socoro, 1942 ; *Le ramonneur*, paroles P. Maximilian, 1943, Bucarest, Ed. Electrecord, 1943 ; *Je ne puis l'oublier*, paroles Jack Fulga, 1944, Bucarest, Ed. T. Eșanu ; *C'est comme ça que l'amour commence*, paroles P. Maximilian, 1945, Bucarest, Ed. Harmonia, 1945 ; *C'est pas dommage ?*, paroles E. Mirea, 1947, Bucarest, Ed. Vatra, 1947 ; *Hé là, la meunière*, paroles Harry Negrin, 1948, Bucarest, Ed. Socoro, 1948 ; *Pour tes beaux yeux*, paroles H. Negrin, 1948, Bucarest, Ed. Socoro, 1948 ; *Petit sillon de montagne qui mène au sommet !*, paroles H. Nicolaide, 1950, Bucarest, ESPLA, 1952 ; disque EDE 051 ; *C'est pour vous que je porte mon toast*, paroles Aurel Felea, 1950, Bucarest, ESPLA, 1951, disque EDE 050 ; *Tu es mon amour*, paroles C-tin Cîrjan et P. Maximilian, 1952, Bucarest, ESPLA, 1953, disque ECD 157 ; *Un train part à l'aube*, paroles C-tin Cîrjan, 1952, Bucarest, ESPLA, 1953 ; *Premiers vers*, paroles A. Felea, 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1959; disque EDE 050; *Je t'aime*, paroles C-tin Cîrjan, 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1959; *Etait-ce de l'amour?*, paroles Mihai Maximilian, 1960, Bucarest, Ed. Musicales, 1969; *Choix de mélodies* (20 pièces), Bucarest, Ed. Musicales, 1962 : *Tu es une étoile qui n'a pas de nom*, paroles M. Maximilian, 1964, Bucarest, Ed. Musicales, 1964 ; *Pourrais-je jamais oublier ?*, paroles I. Berg., 1965, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *Comme ce serait simple !*, paroles H. Negrin, 1965, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *Je t'aimerai*, paroles H. Negrin, 1965, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *Adieu !*, paroles I. Preda, 1966, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; *Couleurs-couleurs*, paroles A. Storin, 1966, Bucarest, Ed. Musicales 1967 ; *C'est l'âge d'aimer*, paroles A. Felea, 1966, Bucarest, Ed. Musicales, 1967 ; *Dis-lui ce que tu penses*, paroles Ilie Radu, 1967, Bucarest, Ed. Musicales, 1967 ; *T'aimer encore plus*, paroles H. Negrin, 1967, Ed. Musicales, 1968 ; *Branche abandonnée*, paroles Tanți Căpățînă, 1968, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; *Adieu ! Tu restes...*, paroles Mariana Dumitrescu, 1969, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; *Chanson nostalgique*, paroles N. Kirculescu ; *Je sais*, paroles Fred Firea ; *Je t'ai cherché à travers le monde*, paroles Mihai Dumbravă ; *Jour après jour*, paroles P. Maximilian ; *Un peu de fumée*, paroles I. Berg.

Bibliographie

CORCIOVESCU, Cristina, *Cineaști români. Dicționar biofilmografic*, Bucarest, Ed. Apimondia, 1968 ; DEDA, Edmond, *Parada muzicii ușoare*, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; MOISESCU, Titus et PĂUN, Miltiade, *Opereta. Ghid*, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; POPA, Aurel, *Întîlnire cu dragostea*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1962, no. 11.

Gheorghe Ciobanu

CIOBANU, Gheorghe, folkloriste (n. 4. II. 1909, Pădureni-Ilfov). Etudes au *Conservatoire* de Bucarest (1931—1938 ; 1943—1945) avec Ștefan POPESCU (théorie-solfège, dir. choeur), Mihail JORA (harmonie, contrepoint), Dimitrie CUCLIN (formes musicales), Constantin BRĂILOIU (histoire de la musique, folklore), Ioan D. PETRESCU (paléographie byzantine, chant grégorien), George BREAZUL (encyclopédie).

Chantre d'église (1935—1943). Professeur de musique (1939—1952). Chargé de recherches (1949—1953) et chef de section (1954—1968) à l'Institut de Folklore de Bucarest. Chargé de cours (1965—1966) et maître de conférences (dep. 1966) à la Chaire de Folklore du *Conservatoire* de Jassy.

Communications scientifiques aux Congrès internationaux de Moscou (1964), Celje (1965), Sofia (1966), Bydgoszcz (1966), Grottaferrata (1968), Brno (1969), et Bucarest (1971). Conférences, concerts-leçons, émissions à la Radio. Auteur d'articles, études, chroniques, comptes-rendus dans *Muzica*, *Revista de Folclor*, *Studii de muzicologie* etc.

Distinctions

Prix *Ciprian Porumbescu* de l'Académie Roumaine (1957) ; Ordre du Mérite Culturel, III-a cl. (1969).

SÉLECTION D'OEUVRES

Folklore

Les facteurs qui facilitent l'évolution de la musique populaire, dans : *Rev. de Folclor,* Bucarest, 1956, no. 1—2 ; *Sur l'ainsi-nommée „gamme tzigane",* dans : *Rev. de Folclor,* Bucarest, 1959, no. 1—2 ; *Le rapport structurel entre le vers et la mélodie dans la chanson populaire roumaine,* dans : *Rev. de Folclor,* Bucarest, 1963, no. 1—2 ; *Parenté entre le rythme des danses et des colinde,* dans : *Rev. de Folclor,* Bucarest, 1964, no. 1 ; *Altertümliche Elemente in der rumänischen und bulgarischen Volksmusik,* dans: *Revue des Etudes sud-est européennes,* tome II, Bucarest, 1964, no. 1—2, idem, *Etudes de musicologie,* vol. II, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *La structure du système de versification populaire roumaine, sa relation avec la versification latine,* dans : *Etudes d'Etnographie et de Folklore,* Bucarest, 1965 ; *Le rapport entre le rythme du vers et de la musique dans le chant populaire roumain,* dans: *Zbornik Kongressa SUFJ,* Celje, 1965; *Les modes chromatiques dans la musique populaire roumaine,* dans : *Rev. de Folclor,* Bucarest, 1966, no. 4, idem, *Izvestija na Instituta za Muzika,* tome XIII, Sofia, 1969 ; *Le folklore citadin,* dans : *Etudes de Musicologie,* vol. III, Bucarest, Ed. Musicales, 1967 ; *Le „national" et l'„universel" dans le folklore musical roumain,* dans : *Rev. de Foclor,* Bucarest, 1968, no. 2 ; *L'historique de la classification des modes,* dans : *Muzica,* Bucarest, 1954, no. 3—4 ; *Une chanson de la collection d'Anton Pann,* dans : *Rev. de Folclor,* Bucarest, 1957, no. 1—2 ; *Une chanson de Démètre Cantemir dans la collection d'Anton Pann,* dans : *Rev. de Foclor,* Bucarest, 1957, no. 3 ; *Chansons roumaines inédites du commencement du XIX-e siècle,* dans : *Rev. de Folclor,* Bucarest, 1957, no. 4 ; *Barbu Lăutarul,* dans : *Rev. de Folclor,* Bucarest, 1958, no. 4 ; *Anton Pann i miastoto mu v rumănskata kultura,* dans : *Bălgarska muzika,* Sofia, 1959, no. 5—6 ; *Recueil et publication du folklore musical roumain,* dans : *Rev. de Foclor,* Bucarest, 1965, no. 6 ; *L'école musicale de Putna. Cinq cents ans d'existence de la fondation d'Etienne-le-Grand,* dans - *Muzica,* Bucarest, 1969, no. 9 ; *Les lautars de Clejani,* Bucarest, Ed. Musicales, 1969.

Byzantinologie

Les colinde et la musique religieuse, dans : *Biserica ortodoxă română,* Bucarest, 1947, no. 1—3 ; *Quelques manuscrits byzantins,* dans : *Muzica,* Bucarest, 1964, no. 5—6 ; *La culture musicale byzantine sur le territoire de la Roumanie jusqu'au XVIII-e siècle,* dans : *Musica antiqua Europae Orientalis,* Varsovie, 1966 ; *Les manuscrits de musique psaltique roumains du XVIII-e siècle,* dans : *Glasul Bisericii,* Bucarest, 1967, no. 11—12 ; *Un „Kyrie eleison" à quatre voix en notation byzantine du commencement du XVIII-e siècle,* dans : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (série Théâtre-Musique-Cinéma), Bucarest -970, VII.

Recueils de folklore

200 chansons et doïnas, Bucarest, ESPLA, 1955, Ed. Musicales, 1962 ; *Vieilles chansons des braves* (en collaboration), Bucarest, ESPLA, 1956.

Editions critiques

Anton Pann. Chansons d'amour, Bucarest, ESPLA, 1955.

I. RAȚIU et C. DRĂGOI

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 3 — 48 p. — București martie 1974

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica“, din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica“ se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia“ — Serviciul Import-Export Press — București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

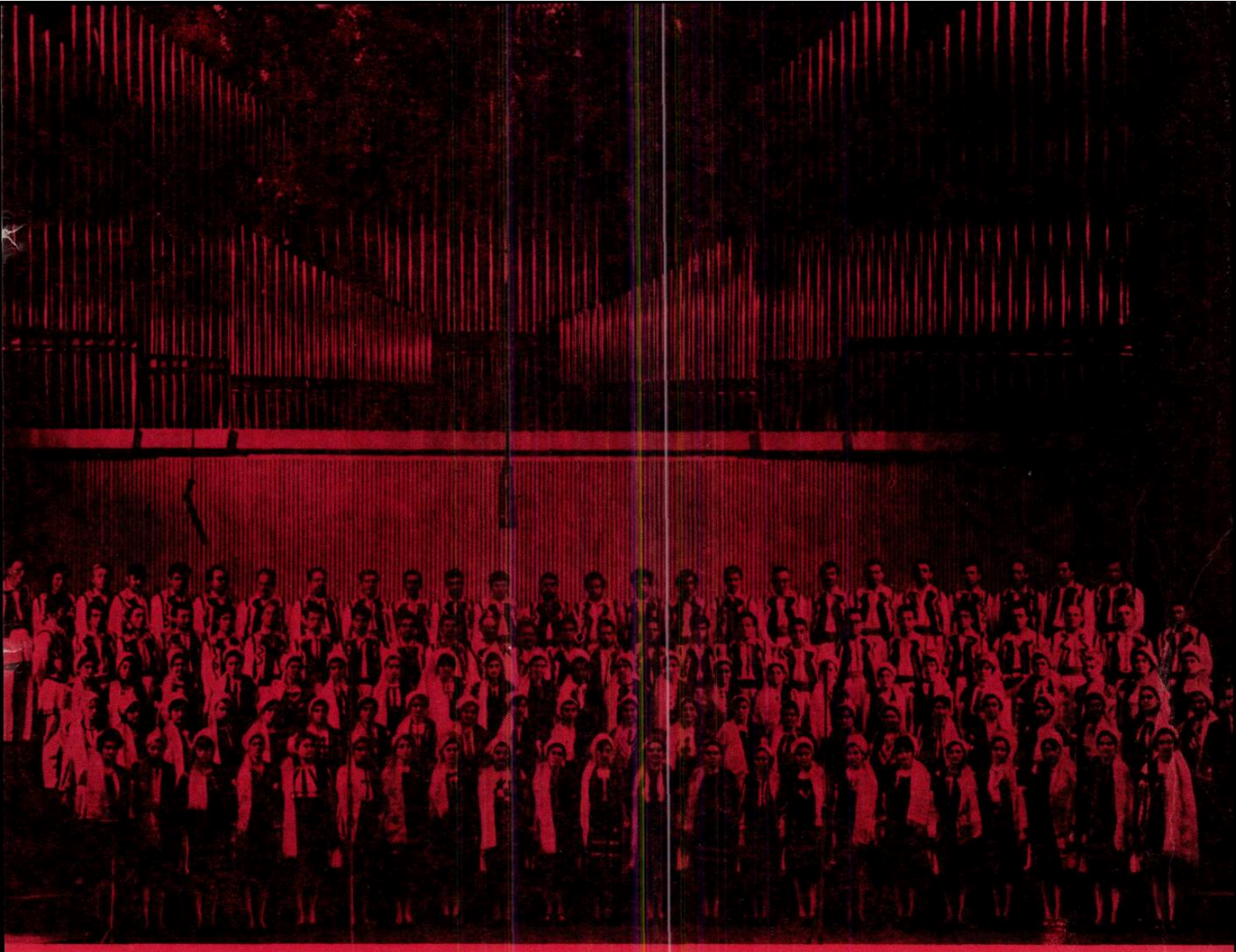
Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe copertă : Corul și orchestra simfonică ale Casei de Cultură a Municipiului Buzău.

I. P. „Informația“ — c. 1144

64.421

Prețul lei 7



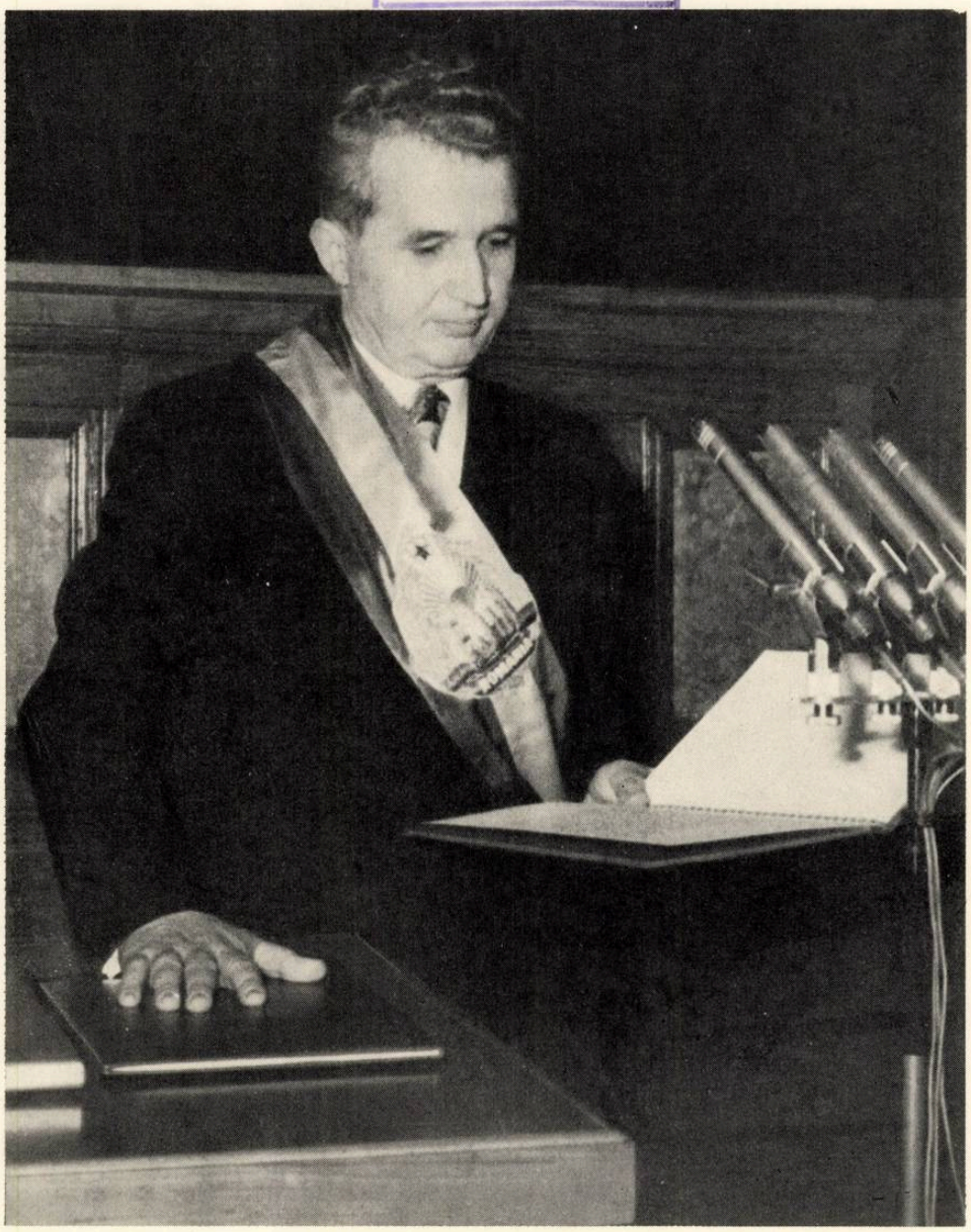
MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

aprilie 1974

4

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU



Jurămîntul Președintelui NICOLAE CEAUȘESCU

„Jur să slujesc cu credință patria, să acționez cu fermitate pentru apărarea independenței, suveranității și integrității țării, pentru bunăstarea și fericirea întregului popor, pentru edificarea socialismului și comunismului în Republica Socialistă România !

Jur să respect și să apăr Constituția și legile țării, să fac totul pentru aplicarea consecventă a principiilor democrației socialiste, pentru afirmarea în viața societății a normelor eticii și echității socialiste !

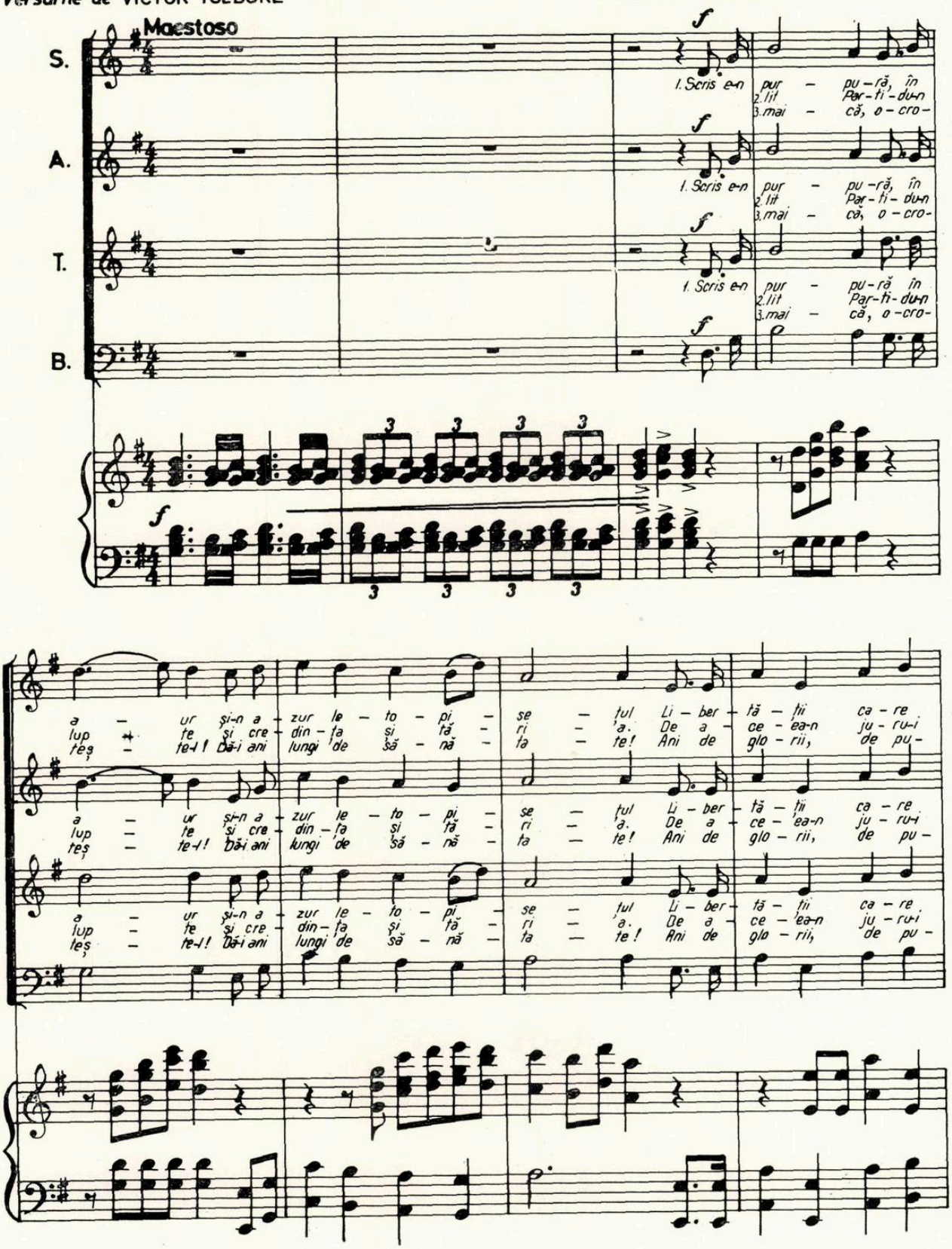
Jur să promovez neabătut politica externă de prietenie și alianță cu toate țările socialiste, de colaborare cu toate națiunile lumii, fără deosebire de orînduire socială, pe baza deplinei egalități în drepturi, de solidaritate cu forțele revoluționare, progresiste de pretutindeni, de pace și prietenie între popoare !

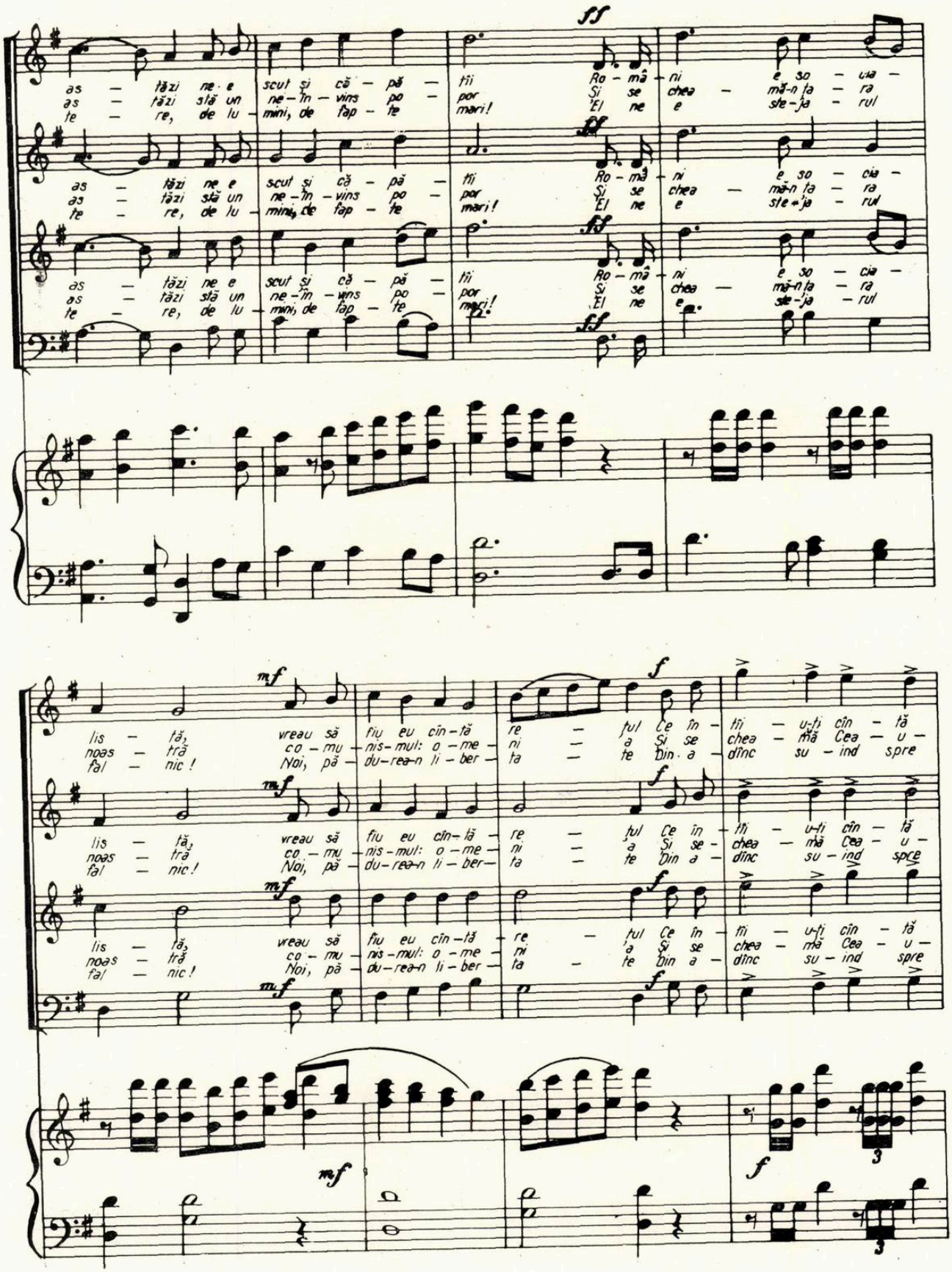
Jur că îmi voi face întotdeauna datoria cu cinste și devotament pentru strălucirea și măreția națiunii noastre socialiste, a Republicii Socialiste România !"

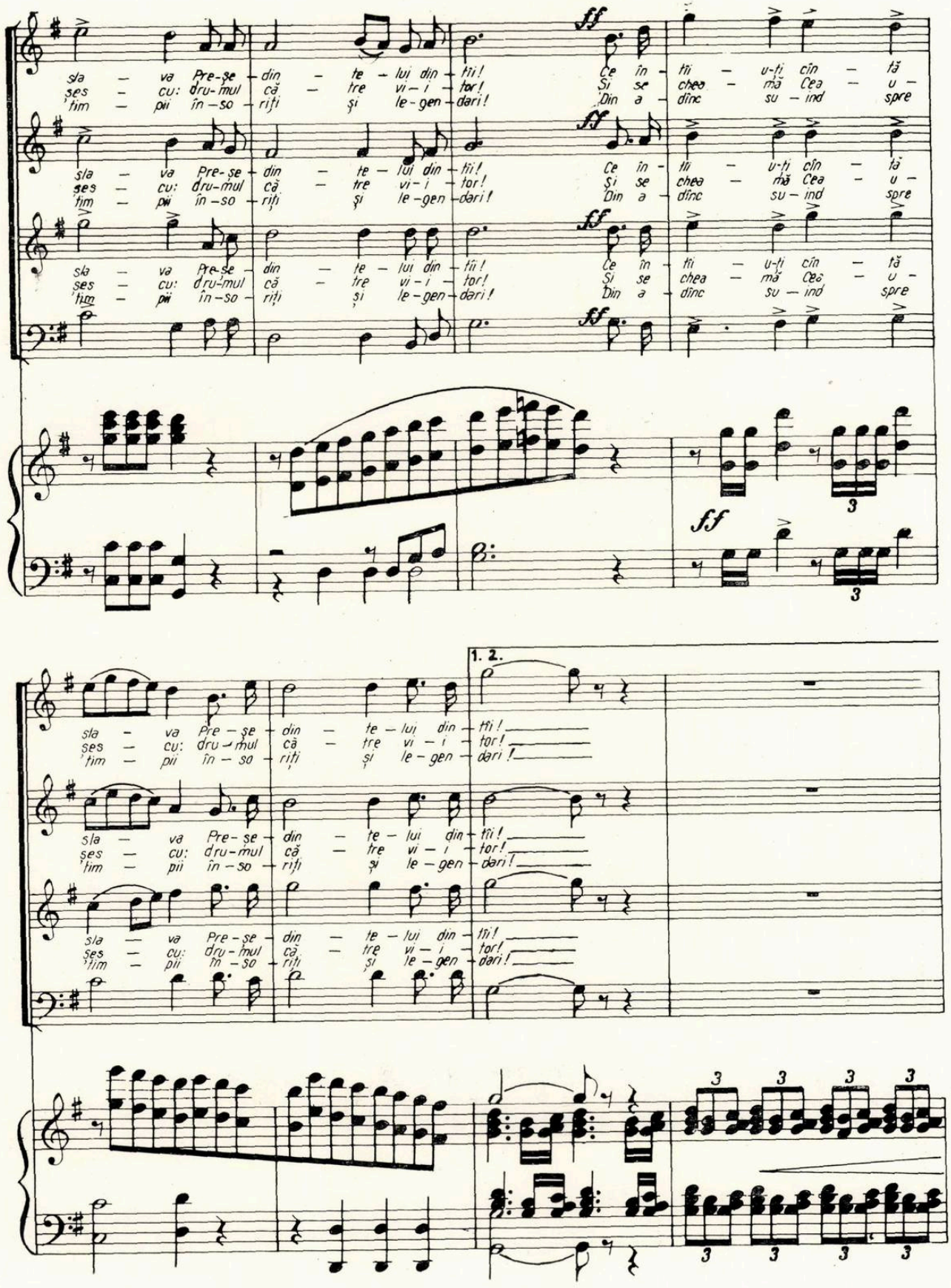
SLAVĂ PREȘEDINTELUI DINTÎI

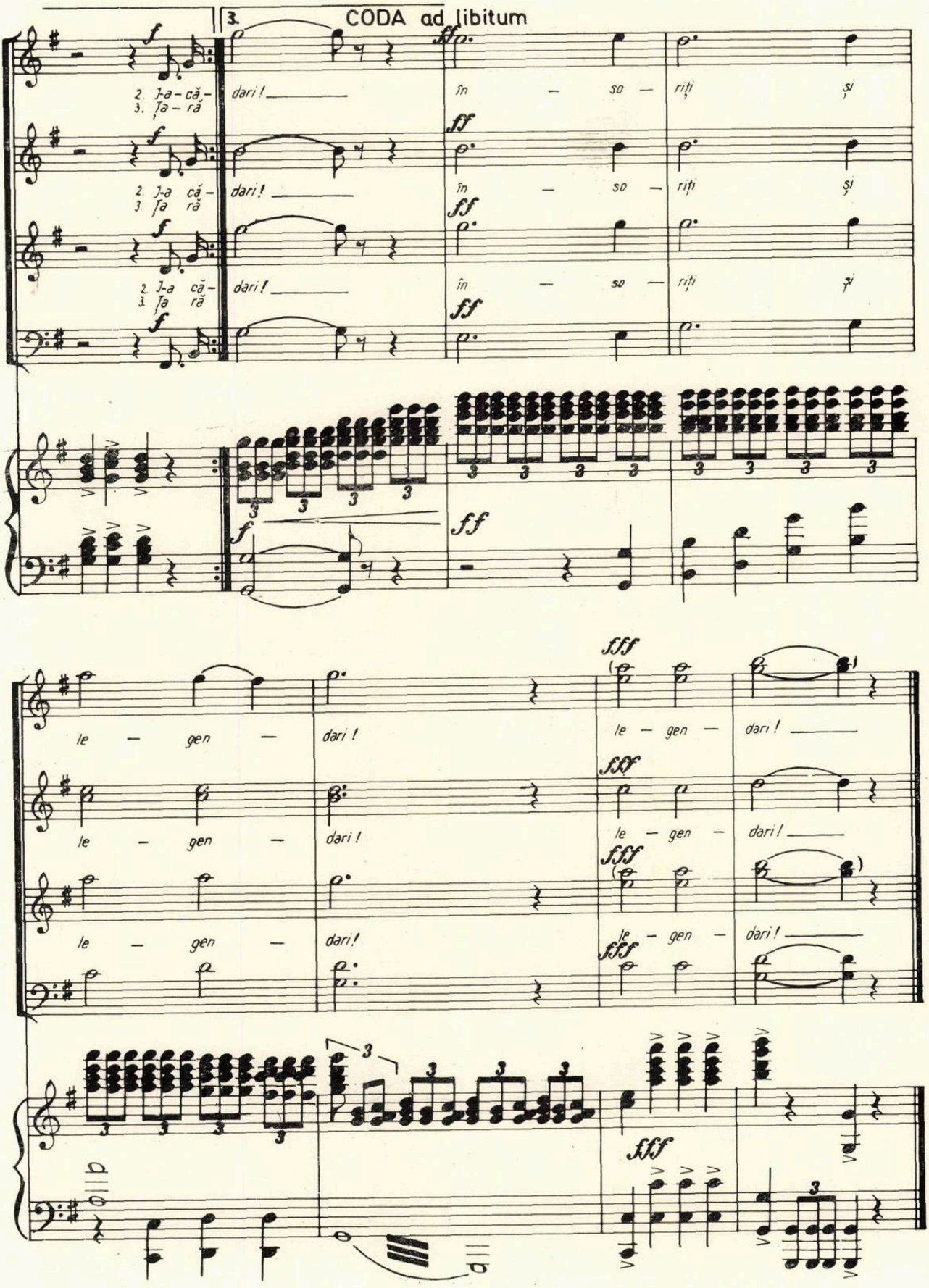
Versurile de VICTOR TULBURE

Muzica de GHEORGHE DUMITRESCU




ff
as – tăzi ne e scut şi că – pă – tii Ro – mâ – ni e so – cia –
as – tăzi stă un ne – în – vins po – por Şi se chea – mă-n ţa – ra
te – re, de lu – mini, de faţ – te mări! El ne e ste – ja – rul
mf
lis – tă, vreau să fiu eu cin – tă re – tul Ce în – tii – u-ţi cîn – tă
noas – tră co – mu – nis – mul: o – me – ni – a Şi se – chea – mă Cea – u –
fal – nic! Noi, pă – du – rea-n li – ber – ta – te Din a – dînc su – ind spre


sla – va Pre-şe – din – te – lui din – tii!
şes – cu: dru-mul că – tre vi – i – tor!
'tim – pii în – so – riţi şi le – gen – dari!
Ce în – tii – u-ţi cîn – tă
Şi se chea – mă Cea – u –
Din a – dînc su – ind spre
ff
1. 2.
3


3.
CODA ad libitum
2. Ja-că-
3. ța-ră
dari!
în — so — riți și
le — gen —

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 4 (257) aprilie 1974

UN MOMENT ISTORIC

La 28 martie 1974, dînd curs propunerii Comitetului Central al Partidului și Consiliului Național al Frontului Unității Socialiste, Marea Adunare Națională, forul suprem al țării a ales în unanimitate pe tovarășul Nicolae Ceaușescu, în funcția de Președinte al Republicii Socialiste România. Suprema investitură care întrunește întreaga și entuziasta adeziune a poporului nostru constituie recunoașterea marilor merite ale celui mai iubit fiu al țării, întruchipînd cele mai înalte virtuți ale poporului din care face parte, întrucît tovarășul Nicolae Ceaușescu, eminentul militant revoluționar, internaționalistul consecvent s-a identificat cu cele mai nobile aspirații de progres ale țării sale, călăuzind-o clipă de clipă, cu totală dăruire, acestei cauze nobile pentru care a luptat și suferit din cei mai fragezi ani ai tinereții.

Votul Marii Adunări Naționale pentru instituirea funcției de Președinte al Republicii corespunde cerințelor de înnoire a vieții social-politice și de stat și dă o mai temeinică fundamentare a funcțiilor organelor supreme ale puterii de stat. În felul acesta vor putea fi dezvoltate cu maximă eficiență relațiile interne și internaționale ale României, va fi asigurată desăvîrșirea organizării de stat în care rolul politic conducător aparține Partidului Comunist Român. Adoptarea modificărilor prevederilor Constituției își are un temei verificat de practica de pînă acum, ele exprimînd creșterea rolului conducător al Partidului, integrarea lui tot mai profundă în viața societății noastre, atragerea la activitatea organului suprem al puterii de stat a maselor populare.

În cuvîntarea solemnă de la investitură, tovarășul Nicolae Ceaușescu a expus esența politicii Partidului și Statului nostru, arătînd că perfecționarea continuă a democrației socialiste, făurirea de către poporul însuși a propriului său destin constituie o cerință legică a mersului înainte al societății noastre. Primul Președinte al Republicii a reînnoit unul din principiile de bază ale Partidului, acela de a asigura cel mai larg cadru de manifestare a personalității umane și de participare a maselor la conducerea tuturor sectoarelor de activitate, a întregii noastre societăți.

Ca un corolar al acestor preocupări cărora Partidul și Statul le acordă cea mai mare atenție, se situează rațiunea de a fi a socialismului: ridicarea nivelului de trai a maselor, suprema fericire a omului, demnitatea umană. Luptător neobosit pentru aceste principii, tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a angajat solemn în fața Partidului, a întregului popor să servească totdeauna, în orice împrejurare, interesele poporului, dezvoltarea economico-socială a țării.

Proeminentă personalitate pe arena internațională, tovarășul Nicolae Ceaușescu a exprimat hotărîrea de a desfășura în continuare, în înalta calitate ce i s-a conferit, lupta pentru cauza progresului social, a colaborării și păcii în lume. Așa cum s-a arătat la marea sărbătoare de la 28 martie, la temelia politicii externe a Partidului se află, în mod constant, dezvoltarea prieteniei și colaborării multilaterale cu toate țările socialiste, extinderea și consolidarea relațiilor cu țările care au pășit pe calea dezvoltării independente, întărirea solidarității cu toate forțele progresiste din lume. Militînd în spiritul coexistenței pașnice, România își va lărgi raporturile reciproc avantajoase cu toate țările lumii. Ea va acționa, ca și pînă acum, pentru lichidarea surselor de conflict și încordare, pentru rezolvarea pe cale pașnică a problemelor litigioase dintre state, pentru asigurarea dreptului fiecărui popor, indiferent de mărimea și orînduirea sa socială, de a participa nestingherit și în condiții de egalitate la soluționarea tuturor problemelor care se confruntă în lumea contemporană.

Istoria poporului român a consemnat un mare eveniment politic, eveniment căruia i-am fost contemporani și care ne-a prilejuit și nouă tuturor să ne angajăm alături de iubitul nostru Președinte, să luptăm pentru strălucirea și măreția națiunii noastre socialiste.

ÎN ÎNTÎMPINAREA FESTIVALULUI CÎNTECULUI OSTĂȘESC „TE APĂR ȘI TE CÎNT, PATRIA MEA"

Consfătuire la Casa centrală a armatei

În luna februarie a avut loc, în sala de marmură a Casei centrale a Armatei, în prezența ministrului apărării naționale, generalul de armată Ion Ioniță, o consfătuire menită să adîncească colaborarea dintre Ministerul Apărării Naționale și Uniunile de creație pentru ca participarea compozitorilor și poeților la noua ediție a Festivalului să fie cît mai rodnică, mai eficientă, lucrările care se vor prezenta să răspundă cît mai bine înaltelor exigențe actuale.

La consfătuire au participat generalul-colonel Ion Coman, șef de secție al C.C. al P.C.R., general-maior Constantin Opriță, adjunct al ministrului apărării naționale și secretar al Consiliului Politic superior, Ion Dodu Bălan, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Ion Dumitrescu, președintele Uniunii Compozitorilor, per-

sonalități ale vieții muzicale și artistice, generali și ofițeri, reprezentanți ai radioteleviziunii române și presei.

Consfătuirea a fost deschisă printr-un concert în care au fost prezentate cîteva din cele mai reprezentative piese muzicale ale primei ediții a Festivalului.

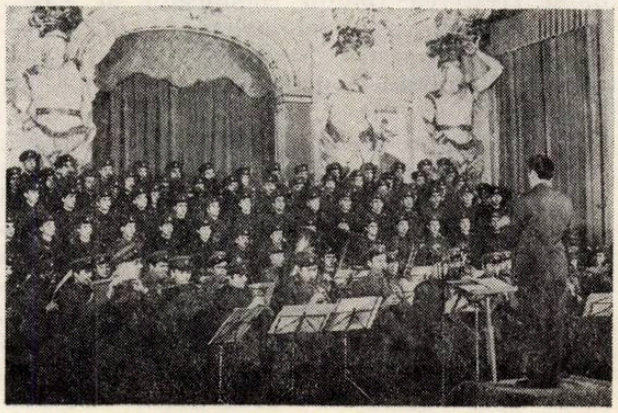
În cuvîntul său, pe care-l publicăm în numărul de față ministrul apărării naționale, general de armată Ion Ioniță, a exprimat profunda satisfacție a armatei pentru dragostea și promptitudinea cu care oamenii de artă au răspuns la chemarea ce le-a fost adresată de a îmbogăți și îmbogăți patrimoniul muzical inspirat din activitatea ostășească.

În continuare, președintele Uniunii Compozitorilor — Ion Dumitrescu — a arătat că prin tematica sa generoasă, prin amploarea sa, Festivalul cîntecului ostășesc reprezintă o manifestare de prestigiu folositoare muzicii românești, folositoare poporului, armatei, tineretului, educației lui patriotice. Relevînd fructuoasa conlucrare dintre armată și oamenii de artă, în numele compozitorilor s-a angajat să facă totul pentru reușita creațiilor artistice închinate ostașului, țării, pentru succesul deplin al noii ediții a Concursului și Festivalului. Inimile noastre, ale artiștilor creatori, ard ziua și noaptea pentru patrie și apărătorii ei. În acest an festiv în care toți fiii țării participă fiecare după forța lui și cu entuziasmul lui la bucuria generală, acțiunea pe care o deschidem azi e binevenită și reprezintă începutul unuia din succesele pe care Uniunile noastre de creație le vor culege în anul jubiliar.

Tovarășul Ion Dodu Bălan, în cuvîntul său, a spus : Pentru noi toți este o mare cinste să răspundem chemării secretarului general al partidului nostru, adresată creatorilor, de a realiza opere artistice valoroase impregnate de suflul dinamic, revoluționar al socialismului, în care să răsune ecoul aspirațiilor de azi ale poporului. În continuare, vorbitorul a adresat un apel călduros creatorilor să realizeze poezii cît mai frumoase, versuri care să se întipărească adînc în conștiința tineretului, care să concentreze în perimetrul lor de iradiere mari adevăruri, de înnobilare a sufletului uman. În poezia patriotică există loc pentru o infinită varietate de tonuri, de modalități de expresie, sînt zone ale sufletului uman, ale creației care vibrează foarte puternic și într-o sincronizare perfectă cu ideea de patriotism.

Reluînd aceeași temă, compozitorul Ion Chirescu spunea : Poezia bună este însuși cîntecul. Să venim cu toți cu cîntece frumoase la această nouă ediție a festivalului, cu cîntece frumoase bazate pe poezii frumoase.

În numele creatorilor au mai luat cuvîntul Camil Baltazar, generalul-maior Dinu Stelian, Ion Chioreanu, Emil Lerescu, general-maior Dumitru Eremia, muzicologul Viorel Cosma.



Cuvîntul Tovarăşului General de Armată Ion Ioniţă

De la început doresc să vă adresez mulţumiri pentru amabilitatea cu care aţi răspuns invitaţiei de a participa la această întîlnire, a cărei menire este de a contribui la adîncirea colaborării dintre Ministerul Apărării Naţionale şi Uniunile de creaţie reprezentate aici.

Această colaborare îşi are temeiul în realităţile politico-sociale actuale, realităţi care favorizează în cel mai înalt grad cimentarea legăturilor dintre armată şi popor, dintre instituţia noastră şi instituţiile de cultură şi artă din patria noastră.

Apărătoare a cuceririlor revoluţionare ale poporului, a independenţei şi suveranităţii naţionale, participantă activă la opera de edificare a societăţii socialiste multilateral dezvoltate, armata constituie o şcoală de educaţie politică şi cetăţenească, de formare a înaltelor virtuţi ostăşeşti, de maturizare a tinerelor generaţii. Cele mai alese însuşiri, pe care poporul nostru le-a dobîndit şi amplificat de-a lungul multor secole de trudă şi jertfe sînt cultivate cu grijă deosebită în şcoala bărbăţiei şi curajului.

Pentru a îndeplini exemplar sarcinile ce i-au fost încredinţate de ţară, de Partidul Comunist Român, de comandantul nostru suprem, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, armata dezvoltă o bogată viaţă spirituală ştiinţifică, culturală, artistică, se înscrie şi din acest punct de vedere în atmosfera proprie întregii noastre societăţi. Noi considerăm că în formarea calităţilor care dau sens uman pregătirii multilaterale a trupelor pentru apărarea patriei, artele, în general, muzica şi poezia, în particular, prin marile lor valenţe educative, sînt de neînlocuit.

Profundele transformări înnoitoare pe care le-a cunoscut şi le cunoaşte armata în anii socialismului, frumuseţea chipului moral al ostaşului au inspirat şi inspiră pe compozitori şi poeţi, au determinat apropierea lor de cei ce se află la datorie sub drapel. Din această apropiere s-a născut o prestigioasă manifestare cultural-artistică, aşa cum a fost prima ediţie a festivalului cîntecului ostăşesc „Te apăr şi te cînt, patria mea !" din anul 1972.

Festivalul s-a impus ca o manifestare artistică de ţinută, a înrîurit pozitiv viaţa culturală din unităţi. Marşurile, cîntecele patriotice şi melodiile de muzică uşoară lansate atunci au fost repede îndrăgite de ostaşii ţării, de toţi cei receptivi la frumuseţea cîntecului angajat. Piese muzicale lansate de festival au intrat în repertoriul marilor ansambluri profesioniste sau ale formaţiilor artistice de amatori ; ele pot fi ascultate în emisiuni ale radioului şi televiziunii ; prin grija Editurii militare au fost tipărite culegeri de cîntece din festival, iar Casa de discuri „Electrecord" a imprimat trei discuri. Edificator pentru succesul şi aria de răspîndire a producţiilor festivalului este şi faptul că în multe garnizoane nu numai militarii, ci şi tinerii din detaşamentele de pregătire pentru apărarea patriei sau membrii gărzilor patriotice interpretează cu multă plăcere creaţiile dumneavoastră.

Desigur, sînt şi alte fapte care atestă ecoul larg al festivalului, dar nu le voi relua, ele ne sînt bine cunoscute. Am evocat totuşi acest succint tablou întrucît în el sînt prezente acele elemente care ne-au îndreptăţit să raportăm conducerii de partid şi de stat, că oamenii de artă — compozitori şi scriitori — au răspuns prompt la chemarea ce le-a fost adresată de a îmbogăţi şi împrospăta patrimoniul muzical inspirat din activitatea ostăşească.

Piesele muzicale ale primei ediţii a festivalului cîntecului oastăşesc arată convingător că indicaţia secretarului general al partidului nostru ca *„...muzica corală, de fanfară, marşurile să intre permanent în preocupările celor mai de seamă compozitori ..."* a avut efectul dorit. Încercăm un sentiment de profundă satisfacţie atunci cînd vorbim despre aceste succese ale dumneavoastră, pentru că muzica de masă pătrunsă de spirit militant face însemnate servicii operei educative, ea are o adîncă înrîurire asupra conştiinţei tinerilor militari, contribuie la perfecţionarea lor morală, la mobilizarea energiilor lor în îndeplinirea marilor îndatoriri ce le revin.

Semnificaţiile Festivalului cîntecului ostăşesc sporesc şi mai mult dacă avem în vedere că la numai doi ani de la această prestigioasă manifestare ne aflăm în faţa unei noi ediţii. Este fără îndoială un prilej fericit pentru compozitori şi poeţi de a da expresie, prin melodii şi versuri, sentimentelor patriotice ce îi animă, idealurilor şi năzuinţelor ostaşului-cetăţean, angajat fără rezerve, alături de toţi cei ce muncesc, în marea operă de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate.

A doua ediţie a festivalului nostru are loc într-un an cînd întregul popor român va sărbători evenimente memorabile ale noii sale istorii : Congresul al XI-lea al P.C.R., a 30-a aniversare a eliberării României de sub jugul fascist, precum şi a 30-a aniversare a Zilei Armatei. În climatul social, politico-ideologic deosebit de favorabil creaţiei spirituale ce se dezvoltă în ţara noastră, integrăm şi această manifestare, îi prefigurăm dimensiunile, locul şi semnificaţiile sale.

Sîntem informaţi, şi aceasta ne bucură, că Uniunea Compozitorilor a organizat o sedinţă de cenaclu la care compozitorii au hotărît să participe cu toţii şi la ediţia din 1974 a festivalului. Iniţiative notabile s-au înregistrat şi la filialele Uniunii Compozitorilor şi asociaţiilor scriitorilor din Iaşi, Craiova şi Cluj.

Aş dori să aduc cele mai sincere mulţumiri Uniunii Compozitorilor, tovarăşului Ion Dumitrescu pentru sprijinul ce ni l-a dat şi ni-l dă fără preget ; să exprim gratitudinea noastră Uniunii Scriitorilor, preşedintelui ei şi tovarăşului Laurenţiu Fulga în mod deosebit pentru contribuţia adusă la reuşita festivalului. Totodată, doresc să transmit mulţumirile noastre radioteleviziunii române, organelor de presă care au popularizat festivalul şi lucrările sale, au întreţinut şi întreţin o atsmosferă de interes pentru cîntecul de mase cu tematică ostăşească. Folosesc acest prilej pentru a exprima admiraţia şi recunoştinţa militarilor faţă de compozitorii şi poeţii din toate generaţiile care s-au apropiat cu dragoste de ostaşul armatei române, îmbo-

gățindu-i viața cu cîntece și versuri emoționante, pe măsura vremurilor pe care le trăim.

Eforturile generoase ce s-au depus pentru reușita primei ediții a festivalului, pentru popularizarea creațiilor sale s-au bucurat de sprijinul larg al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, fapt pentru care îi exprimăm și cu acest prilej cele mai sincere mulțumiri împreună cu rugămintea noastră de a ne ajuta în continuare.

Pregătirile pentru cea de-a doua ediție a festivalului se află în plină desfășurare. La Consiliul politic superior au început să sosească deja primele piese muzicale. Desigur, exigențele concursului ne sînt bine cunoscute și nu mă opresc asupra lor. Cu îngăduința Dvs. aș sublinia însă nevoia ce o resimțim de a avea cîntece pe o tematică și mai diversificată, cîntece care să fie dedicate infanteriștilor sau tanchiștilor, grănicerilor, marinarilor, aviatorilor, de cîntece cu versuri frumoase care să ajungă la inima militarului, să-i dezvolte dragostea față de armă sau specialitate, un optimism robust, sănătos.

La noua ediție a festivalului am putea îndeplini și o altă dorință îndreptățită și anume, aceea ca unitățile și marile unități care au primit denumiri istorice, așa cum sînt : Divizia „Mărășești", Regimentul „Neagoe Basarab", Institutul de marină „Mircea cel Bătrîn", Liceul militar „Ștefan cel Mare" ș.a. să aibă cîntecele lor. Prin ele ar putea fi reflectate mai bine atît specificul instituției — unitate, școală, liceu — cît și tradițiile glorioase din care s-au născut. Asemenea cîntece, învățate de contingentele de tineri care trec în succesiunea lor porțile unei unități, vor fi repede îndrăgite și păstrate poate toată viața.

De asemenea, prezența femeii ofițer sau subofițer pentru prima oară în rîndul cadrelor active ale armatei noastre populare constituie, neîndoielnic, un fapt demn să rețină atenția creației muzicale cu tematică patriotică și ostășească, pentru a marca pe această cale un eveniment inedit, plin de semnificații.

Cred că sîntem cu toții de acord cu faptul că versurile au de îndeplinit un rol important în realizarea unor cîntece de valoare. De aceea apelul nostru călduros se adresează deopotrivă și poeților, care au dovedit și la festival și în alte numeroase împrejurări, că pot să dea poezii frumoase, emoționante, care să exprime dens, dar accesibil, idei cu o mare putere mobilizatoare.

Am dori, așadar, ca toate cîntecele să exprime prin melodie și text și dumneavoastră știți foarte bine cum, trăirile ostașului, devotamentul său față de patrie și partid, față de comandantul nostru suprem, aspirațiile sale de împlinire ca om și cetățean demn, înaintat. Armata așteaptă din nou de la dumneavoastră cîntece pline de dinamism, de vigoare și bărbăție revoluționară ce caracterizează poporul român și armata sa, cîntece și versuri în care să fie oglindite ideile Partidului Comunist Român referitoare la apărarea patriei socialiste ca operă și cauză a întregului popor.

Știu că ați avut prilejul să participați în unități la festivitatea de depunere a jurămîntului militar, să cunoașteți diferite momente ale pregătirii de luptă și politice, să fiți în mijlocul tinerilor ostași la instrucție, pe terenurile de aplicații, în săli de clasă și laboratoare, la manifestări cultural-artistice. Știm că se poate face mult și, pînă la sfîrșitul lunii mai, cînd se va încheia etapa de creație, pentru dumneavoastră, vor fi din nou organizate vizite de documentare în unități de diferite arme. Facem apel călduros la conducerile celor două uniuni să ajute, ca întotdeauna, la antrenarea compozitorilor și poeților ; aceeași rugăminte o adresăm creatorilor prezenți la întîlnirea noastră.

În același timp, rugăm reprezentanții organelor de presă să mențină în actualitate eforturile ce se depun pe cele mai diverse planuri pentru pregătirea concursului, pentru deplina reușită a manifestărilor festivalului, pentru popularizarea ulterioară a tuturor creațiilor ce se vor impune prin valoarea lor artistică și conținutul de idei.

Avem suficiente motive să fim satisfăcuți de sprijinul ce l-am primit cu toții din partea radioului și a televiziunii, în transformarea festivalului într-o manifestare de amploare și interes național. Ceea ce s-a făcut ne dă temeiuri că și la noua ediție vom întîlni aceeași solicitudine, că popularizarea festivalului va fi asigurată și prin mijlocirea radioului și televiziunii.

Consiliul de conducere al Ministerului Apărării Naționale are convingerea că sînt întrunite premise pentru ca cea de-a două ediție a Festivalului cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea !", să se înscrie în rîndul manifestărilor culturale de înaltă ținută artistică și morală, prilejuite de marile evenimente ce le vom sărbători în acest an. Să facem din cea de-a doua ediție a Festivalului cîntecului ostășesc o nouă demonstrație a frumuseții cîntecului de mase, închinat celei mai înălțătoare cauze, cauza apărării patriei, o nouă și frumoasă pagină a hronicului creației muzicale românești, un nou și prestigios act de cultură.

Cu aceste gînduri și sentimente, vă rog să-mi îngăduiți ca în numele Consiliului de conducere al Ministerului Apărării Naționale, al meu personal, să dau încă o dată expresie satisfacției noastre pentru participarea la această întîlnire și să vă doresc mult succes în munca de creație, sănătate și fericire.

OPINII

Aspectul estetic, educativ şi „de consum" al muzicii în societatea contemporană

de Corneliu Dan GEORGESCU

Ne vom îngădui să amintim, ca o introducere la expunerea celor cîteva idei pe care o temă de complexitatea acesteia ni le-a sugerat, un fapt aparent neînsemnat, pe care-l considerăm însă plin de semnificaţie. În cursul unei emisiuni radiofonice avînd ca subiect caracterul emoţional al artei, după o serie de comentarii mai mult sau mai puţin uzuale, i-a fost pusă unui profesor universitar întrebarea, clasică de altfel : „Credeţi că poate exista artă fără emoţie ?". În loc de un răspuns, de asemenea clasic, profesorul (nu era un profesor de muzică) a ripostat printr-o întrebare : „La ce nivel vă referiţi cînd vă gîndiţi la emoţie ? Emoţie la emiţător sau la receptor ?" (adică, la compozitor sau la auditor). Nu este necesar a adăuga sau comenta ceea ce a mai urmat, deoarece această contraîntrebare, această precizare fără care nu se poate răspunde la prima întrebare decît confuz, relevă ceea ce vrem să subliniem cu toată răspunderea : nu se poate purta o discuţie în jurul unui subiect complex fără a defini termenii, diferitele lor accepţiuni, fără a diferenţia între ele planurile pe care acţionează acest subiect, fără a renunţa la întrebuinţarea într-un sens fals global a unor noţiuni ca „artă", „emoţie", „public", „tradiţie" şi — pentru a reveni la tema noastră — aspect estetic, educativ sau „de consum".

În relaţia artă — public, în cadrul căreia se manifestă şi aspectele enunţate, există, practic, o infinitate de diferenţieri, care au ca punct de plecare şi de destinaţie infinitatea particularităţilor personalităţii umane atît pe poziţia creatorului cît şi pe cea a consumatorului de artă ; aceste diferenţieri se pot însă modela, deci generaliza în cîteva relaţii tipice, pornind de la funcţiile concrete pe care le îndeplineşte arta într-o societate anumită, în cazul nostru în societatea socialistă. În cîteva prilejuri ne-am expus părerile privitor la funcţia cu totul diferită (distractivă, meditativă, agitatorică, etc.) pe care diferitele genuri muzicale (muzica uşoară, muzica simfonică, cîntecul de mase, etc.) o îndeplinesc, deci referitor la modul specific în care se manifestă relaţia compozitor-public în fiecare dintre aceste cazuri, cazuri care — în cadrul unei culturi muzicale echilibrate, sănătoase — nu se exclud, ci se completează armonios. În cazul noţiunilor estetic, educativ şi „de consum", avem de-a face cu 3 puncte de vedere diferite asupra artei în general, în ansamblul ei ; ele de asemenea nu se exclud ci se completează tocmai pentru că privesc fenomenul artistic din unghiuri diferite. Astfel — aspectul estetic se referă la însăşi specificul artei, ca formă de activitate spirituală bine definită ; aspectul educativ se referă la influenţa pe care această artă o poate avea asupra publicului, societăţii respective iar aspectul „de consum" se referă la modul specific în care arta este însuşită, folosită, „consumată" de cei cărora le este adresată. Ar mai putea fi enunţate multe alte puncte de vedere asupra artei (problema originalităţii, relaţiile cu alte forme de activitate spirituală, etc.) fără a se putea epuiza acest fenomen, al cărui specific ar putea fi considerat a fi — printre altele — şi acela de a nu fi epuizabil printr-o cercetare analitică. Deci, orice fel de artă muzicală, fie ea muzică simfonică, electronică sau de estradă poate fi privită din aceste puncte de vedere.

Ce influenţă are această muzică asupra unui amator de artă oarecare, ce fel de muzică are asupra sa o influenţă mai favorabilă şi cum se manifestă această influenţă ?

Este un fapt universal acceptat azi, reprezentînd un mare cîştig pentru societate, în ansamblul ei, ca fiecare individ al ei să primească acel minim de educaţie în cadrul şcolii de cultură generală, un anumit număr de ani, cu care ocazie învaţă, în afară de alte lucruri care vor putea fi necesare în viitor în meseria sa şi o serie de alte lucruri (de ex. la materiile desen, muzică, ed. fizică, limba latină, geografie, etc.) care nu au un folos vizibil direct asupra viitoarei sale ocupaţii. Din fericire, nimeni nu se mai gîndeşte astăzi că un viitor inginer nu trebuie să înveţe decît anumite materii în şcoală, funcţia formativă, general educativă a celorlalte materii fiind unanim recunoscută ; nu se mai poate contesta că este mai bun ca inginer acel om care mai are şi alte cunoştinţe, pe lîngă cele strict necesare meseriei sale, care şi-a „construit" personalitatea sa într-un mod complet, armonios. Despre calităţile civice ale unui asemenea om nici nu mai este necesar a aminti ; rolul educativ al culturii generale, inclusiv al artei, n-a fost un secret nici în antichitate de altfel, accesul întregului popor la aceste mijloace de educaţie reprezentînd însă o cucerire a epocii noastre. După terminarea şcolii sau facultăţii, fiecare om este dator să producă ceva, să muncească pentru societatea care l-a format. Este o obligaţie firească, de asemenea unanim acceptată, care însă poate ascunde uneori, din păcate, o realitate care devine din ce în ce mai în atenţia tuturor în ultimele decenii ; educaţia şi formarea personalităţii nu încetează o dată cu şcoala, ci continuă tot restul vieţii (amintim termenul „reciclare", termen curent pentru o asemenea continuare a educaţiei în domeniul restrîns al meseriei respective). În acest continuu proces de perfecţionare — considerăm, inerent personalităţii umane în ceea ce are ea mai bun, personalitate care nu acceptă transformarea omului într-un mecanism, într-un automat care munceşte pentru salariu, normă, plan — arta joacă un rol imens. Nu ne referim la factori nespecific artistici ; din orice punct de vedere, în afară de cel artistic, există forme de informare şi de educare mai eficiente decît arta, care ar putea-o înlocui cu timpul. Ceea ce nu poate fi însă înlocuit în nici un fel — cu toate interminabilele confuzii privitoare la acest subiect — este influenţa formativă a factorului estetic propriu-zis, — deci, nu al titlului simfoniei

Eroica sau a semnificației istorico-sociale al acestuia, — și al formei sonată, al sistemului tonal și, în special, al modului particular în care sînt realizate acestea prin geniala inspirație muzicală beethoveniană. Familiarizarea și contactul permanent cu acest factor estetic reprezintă pentru omul modern un exercițiu mental permanent, un fel de antrenament psihic care contribuie la finisarea, rafinarea, desăvîrșirea personalității sale, o atrage permanent spre ceea ce este mai nobil, înalt, îi dezvoltă tăria morală, inventivitatea, dorința de comunicare, de autoperfecționare, de progres, capacitățile intelectuale. Insistăm asupra factorului estetic deoarece aici nu atît genul muzicii sau epoca în care a fost scrisă contează (cu toate că fiecare din factorii auxiliari esteticului își au importanța lor), cît calitatea muzicii. Desigur că, cu cît această muzică va avea o sferă mai largă, va fi mai complexă, ea va pune probleme mai variate, mai nuanțate de rezolvat prin percepția ei, deci va avea o influență mai activată asupra psihicului ascultătorului. Un public care va înțelege muzica lui Bach, Schubert, Debussy, dar și pe cea a lui Enescu, Ph. de Vitry sau Webern (pentru a cita cîteva nume aproape la întîmplare) va fi favorizat față de cel care „s-a oprit" la Ravel — caz extrem de frecvent, din păcate. Un ascultător format poate gusta pe deplin, alături de muzica cultă, și jazz-ul, folclorul sau muzica ușoară de calitate ; el poate avea desigur, preferințe, conform gustului propriu, dar este esențial pentru el să nu se limiteze la un anumit gen sau la o anumită epocă, pentru că tipul semidoctului care a citit o singură carte și se declară mulțumit astfel poate fi întîlnit printre melomani încă mai frecvent, (cazul melomanului care nu acceptă decît muzica romantică a sec. XIX, sau — de ce nu ? — cazul muzicianului profesionist care nu acceptă muzica modernă decît pînă la Strawinski din prima perioadă, restul „nemaifiind muzică"). Intoleranța stilistică — a nu se confunda cu intoleranța față de lipsa calității — împiedică pe amatorul de artă să guste ceea ce este mai de preț din foloasele educative ale artei muzicale asupra spiritului său : capacitatea de a înțelege fenomene diferite, de a avea o perspectivă largă, o gîndire vie, adaptabilă, toleranța omului cult față de diferitele aspecte ale realității.

Pentru acest om oarecare, la care ne referim în permanență, problema care se pune în fond, este aceasta : după cele 8 ore de muncă și altele de griji cotidiene, preferă să asculte muzică, să meargă la operă, teatru, film sau să privească un meci la televizor, să joace table, să meargă la cîrciumă, să se plimbe, să facă sport, să picteze, să colecționeze diferite obiecte, etc. Am ales intenționat o serie de ocupații variate pentru a putea preciza în acest context : fiecare poate și trebuie să facă ceea ce-i place, fiecare mod de a-și petrece timpul liber putînd avea avantajele și dezavantajele sale. Dar, dacă printre aceste ocupații, omul își găsește timp și interes și pentru artă și, în primul rînd, pentru arta majoră, de calitate, acest lucru se va resimți imediat. Pentru că nu este suficient ca să fie împiedicat prin interdicții (legile societății sau opinia publică) de la o serie de manifestări care nu-i fac cinste, ci trebuie să i se ofere o alternativă pozitivă ; am putea afirma că marea artă, atunci cînd își atinge scopul, creează în jurul ei un fel de mediu propriu înaltelor calități morale, că ea favorizează prin poziția ei ceea ce este mai nobil în om.

Aspectul „de consum" al artei — termen de altfel recent încetățenit în sociologie în acest sens — este înțeles de obicei sub 2 accepțiuni. El poate avea un înțeles pejorativ, depreciativ ; ne referim la fenomenul pseudo-cultural numit „Kitsch", despre care de asemenea am mai vorbit, care poate invada și marea artă — imaginea Mona Lisei pe cutii de conserve sau temele din muzica lui Bach sau Beethoven adaptate stîngaci la muzica ușoară, sau folosite ca ilustrație muzicală în cele mai neașteptate contexte sportive, culinare sau umoristice sînt doar cîteva exemple izolate dar semnificative. (Desigur că nu poate fi condamnată în sine tendința de a apela la idei artistice general cunoscute în diferite scopuri artistice sau mai puțin artistice ; în istoria culturii s-a procedat de multe ori astfel. Este condamnabilă însă tendința de a substitui originalelor acestor idei, conținutul lor adînc uman, o serie de caricaturi îndoielnice, sau, altfel zis, de a înlocui creația prin parodie). Sensul propriu al termenului „aspect de consum" al artei se referea însă la faptul că orice produs uman, începînd cu cele mai simple unelte de producție și terminînd cu concepțiile filozofice cele mai abstracte, reprezintă o necesitate socială, deci are un mod specific de consum în societatea care le-a creat. Nimic din ce produce valoros societatea nu rămîne neutilizat ; singura dificultate este aceea de a distinge atent *între felul în care se folosește un produs material* sau unul spiritual și ce fel de avantaje, imediate sau de perspectivă, oferă fiecare.

Există epoci regretabile în istoria omenirii, în care societatea nu are timp și interes pentru a „consuma" și încuraja astfel producția marei arte ; sînt în special, epocile războaielor, în care prezentul pare mult mai de preț decît viitorul. Asemenea epoci reușesc să anuleze în cîțiva ani rezultatele a secole de acumulare culturală. În perioadele de pace stabilă, în care inițiativele constructive au prioritate față de cele distructive, arta a jucat întotdeauna un rol de neînlocuit. Interesele personalității umane, în toată diversitatea lor, se situează pe primul plan, societatea ocupîndu-se în egală măsură de necesitățile imediate, dar și de viitorul ei. După cum lectura ziarului „Magazinul" nu este suficientă pentru un om complet, tot astfel, nenumăratele ore de muzică ușoară de la radio nu sînt suficiente pentru a forma structura interioară a omului de care are nevoie societatea de mîine. Repetăm, nu avem nimic împotriva nici unui gen artistic în sine, deci nici împotriva muzicii ușoare sau a literaturii distractive ieftine ; acestea nu pot fi însă considerate o treaptă către muzica sau literatura majoră, funcțiile lor sociale fiind diferite, percepția fiecăreia determinînd procese mentale specifice. „Consumul" artistic, care poate asigura

educația atît de necesară omului contemporan include însă pe primul plan o literatură și o artă de înaltă ținută, la nivelul de gîndire cel mai evoluat al epocii noastre, chiar dacă acest „consum" costă destul de mult (el nu produce bani, ci o conformație spirituală superioară, care, la rîndul ei, poate apoi produce orice, inclusiv bani, într-un mod mai inteligent) și chiar dacă nu pare întotdeauna a răspunde unei necesități a marelui public (acea parte din public, deocamdată mai restrînsă, care solicită aceste produse artistice majore ar atrage cu timpul și pe ceilalți, în folosul întregii societăți). Prudența exagerată, teama de public, de efort intelectual, restrîngerea la ceea ce este imediat rentabil, înclinația către succese facile, lipsa de perspectivă, de inițiativă, etc. sînt mai întotdeauna legate și de o educație artistică incompletă ; se ajunge astfel la situația paradoxală că oamenii crescuți într-un climat artistic deficitar nu simt nevoia unui alt climat artistic, unor produse artistice superioare. Sperăm că, din cele expuse referitor la felul specific în care se face educația publicului prin „consumul" produselor spirituale cu calități estetice superioare, reiese că „oferta" artistică nu trebuie limitată la „cererea pieții artistice", deocamdată redusă ; ea trebuie întotdeauna să solicite, să antreneze, să cucerească pe cei ce încă nu-i simt nevoia, să deschidă tuturor, sau — din ce în ce mai multora — accesul către lumea marei arte, factor esențial în desăvîrșirea multilaterală a personalității umane, către care tindem.

Valoarea permanentă, educativă și „de consum" a muzicii ușoare

de Radu ȘERBAN

Opera de artă este rezultatul unui proces complex, al unei activități umane specifice, desfășurată consecvent în timp. Preocupînd umanitatea din cele mai vechi timpuri, arta îmbracă forme variate, fiind în continuă transformare, cunoscînd salturi caracteristice și evoluții firești. Avînd propusă în general o intenție, opera de artă poate ajunge uneori, datorită complexității ei, la rezultate cu totul diferite de intenția inițială, fără ca acest fapt să însemne și o scădere valorică, în cazul în care aceste rezultate exprimă o stare viabilă din punct de vedere al conținutului de idei și al calității formei. Tendința operei de artă, chiar dacă nu întotdeauna exprimată, este de a se încadra într-o anume concepție, într-o anume ideologie proprie creatorului, mai direct sau mai indirect afișată. În permanența ei, arta a fost, și în mod firesc va fi și de-acum înainte, mai ales în societatea noastră, supusă unor comandamente majore. Aici aș vrea să localizez unele aspecte. Pe plan național, se organizează difuzarea prin diverse canale, Televiziune în special, a unui mare număr de lucrări cu tematică direct declarată. Evident, intenția este bună. Aici intervine însă factorul subiectiv „creator" care, datorită circumstanțelor cărora se supune, nu realizează opera muzicală la valoarea necesității. Circumstanțele sînt de naturi diferite : factorul timp, factorul nivel profesional, factorul aprehensiune a fenomenului propus ca subiect, fenomen a cărui pătrundere presupune în majoritatea cazurilor un înalt nivel ideologic și cultural ; uneori intervine un element de-a dreptul destructiv prin nocivitatea lui, cupiditatea, din care rezultă superficialitatea în procesul de creație, anularea spiritului de răspundere și bagatelizarea procesului în însăși structura lui, ceea ce anulează automat permanența valorică a lucrării muzicale, a operei de artă.

Instinctiv sau deliberat, consumatorul respinge opera care, afișînd un program limpede, nu este argumentată de elemente artistice de înaltă valoare. În acest fel, efectul propus, departe de a fi cel scontat dă reacția inversă : repudierea operei de artă, ca urmare a creării unui curent de opinie defavorabil care înglobează în cele din urmă chiar și lucrări valoroase. Reacția, firească de altfel, nu poate fi controlată și dirijată decît prin măsuri eficace luate pe traseele de influență. În acest sens, orientarea ideologică și culturală trebuie să fie inspirată, promptă și fără ezitări în eliminarea operelor infestuoase. Acest lucru se face însă de foarte multe ori pe dos. Sînt incriminate lucrări de valoare care prin curajul lor ridică probleme de asumare a răspunderii difuzării, probleme în majoritatea cazurilor false, în timp ce, din comoditate, sînt tolerate lucrări care aparent nu fac rău nimănui dar care, prin insipiditate, prin lipsa de măiestrie și în ultimă instanță, prin falsitatea lor provoacă repulsie și duc la un curent de opinie potrivnic. Un exemplu în acest sens îl poate constitui emisiunea Televiziunii, „Cîntecul săptămînii" care aduce mari deservicii muzicii ușoare românești și care implică o analiză amănunțită a conștiinței profesionale a creatorilor semnatari, a nivelului și responsabilității lor ideologice, precum același lucru pentru realizatorii emisiei. Reacția se manifestă, în mod aparent surprinzător, tot în emisii ale Televiziunii și radioului. Apar o serie întreagă de cîntece, fără mesaj declarat, fie balade semănătoriste pline de naivități, infantile din punct de vedere al măiestriei profesionale, adresîndu-se unui public subdezvoltat cultural, generației foarte tinere, 12—16 ani, în felul celor semnate de Mihai Constantinescu, fie încercări prețioase de muzică *folk* sau *pop*, arareori realizate artistic, compuse, orchestrate și interpretate total empiric și neprezentînd nici un fel de valoare artistică. Desigur, elementul educativ lipsește cu desăvîrșire pentru că lipsa de pregătire profesională și de multe ori de cultură generală a realizatorilor nu poate acorda produsului valențele pe care le implică o adevărată lucrare de artă. Departe de mine ideea de a fi adversarul noului în exprimarea artistică dar consider că noul, nefondat pe elemente trainice, științifice, dinamice prin îmbinarea surprinzătoare a acumulărilor, nu poate sta în picioare.

O înțelegere subtilă a relațiilor sociale, o pătrundere în adîncuri a aspirațiilor și valorilor morale ale poporului, o analiză conștientă și științifică a celor mai delicate sentimente ale omului nou duce în mod firesc, după un conștiincios proces de ela-

borare, la realizarea permanenței valorice în artă. Prima sarcină însă a creatorului, de foarte multe ori neglijată cu desăvîrșire, este acumularea patrimoniului universal și a celui național. Negarea valorilor anterioare este uneori, în mod tragic, o profesiune de credință. Autosupraestimarea, atît de frecventă în rîndurile creatorilor, malignă prin definiție, este tolerată în mod sistematic și, fapt mult mai grav, este tolerată incultura de care este întotdeauna dublată. Personal mă simt umilit cînd un confrate se expune ridicolului în cadrul unor discuții publice prin îngustimea și micimea ideilor, prin bîjbîiala penibilă a orientării și de multe ori prin agramatismul senin și necomplexat.

Nu sînt un teoretician, un estetician prin specializare. Consider însă că valoarea de consum a unei opere este cu atît mai ridicată cu cît subiectul propus este oferit în cele mai perfecte forme, determinantă fiind nonagresivitatea în expunere. Prin nonagresivitate, poate mai binezis nonostentație, înțeleg lozinca, ce își are valoarea ei într-un anumit context. Lozinca, cu patos și pricepere formulată este determinantă în valoarea cîntecului patriotic, de luptă. Factorul mobilizator rareori se poate lipsi de lozincă dar și aci hotărîtoare este măiestria. În cîntecul de muzică ușoară însă, mesajul, atunci cînd este propus, trebuie învelit în forme subtile, elevate, cu rezonanțe în cele mai ascunse lăcașuri ale sufletului omenesc. Din creația mea cred că sînt reprezentative cîntecele *Prieten drag* și recent *O ramură spre cer* pe care îl încadrez fără ezitare în categoria cîntecului patriotic și de partid. În momentul în care un cîntec conține acele valențe răscolitoare ale sentimentului autentic, permanența valorică este asigurată. Desigur și sentimentul de revoltă constituie de multe ori esența produsului de artă. Valoarea estetică poate exista și în acest context. Argumentele, mijloacele de expresie în acest caz sînt multiple, la fel ca în oricare altul. M-a zguduit poezia lui Adrian Păunescu, *Baladă din copilărie* prin forța ei directă precum și *Repetabila povară* a aceluiași autor prin duritatea umilirii în fața unui fals inexorabil care maschează o lașitate cumplită. Din nefericire lucrări cu astfel de programe nu există în literatura noastră muzicală. Dezbaterea problemelor de etică nu intră de loc în preocupările compozitorilor noștri. Bineînțeles că nu e ușor : o astfel de lucrare presupune o gîndire evoluată, o mare putere de pătrundere și înțelegere a lucrurilor și o inteligență deosebită în realizare. Dar în ultimă instanță acestea sînt trăsăturile caracteristice ale unui creator așa că ele trebuie pretinse fiecăruia, fără derogări care nu duc decît la compromiterea ideii de „operă de artă" și în ultimă instanță a aceleia de compozitor profesionist. Poate că va părea forțat acest punct de vedere însă, regret că nu-mi aparține, el poate fi găsit la oricare dintre filozofii tuturor timpurilor.

Sarcina creatorului — emiterea de judecăți, de opinii asupra fenomenelor înconjurătoare și asupra vieții în general, rolul său de educator al maselor — îi incumbă acestuia o responsabilitate imensă. De aceea este firesc ca opera de artă să fie supusă criticii, deoarece nu rareori acest lucru s-a dovedit necesar. Creatorul are deplină libertate de creație cu condiția să nu deformeze prin puncte de vedere subiective, bazate pe principii ideologice străine, realitățile noastre sau să le dea interpretări tendențios-pernicioase. Închei cu un citat din raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la al X-lea Congres al Partidului : „.... vreau să exprim chemarea pe care partidul nostru, masele largi ale iubitorilor de cultură o adresează romancierilor, poeților, dramaturgilor, muzicienilor, artiștilor plastici, interpreților, tuturor creatorilor de artă. Ceea ce vi se cere, tovarăși, este să pătrundeți în adîncul existenței poporului, și, înțelegînd năzuințele sale, eforturile și lupta sa eroică, să înfățișați grandioasa frescă a României socialiste." Nu găsesc o încheiere mai logică și mai frumoasă la ce am încercat să susțin în aceste rînduri.

Despre relația: Tehnică, stil și estetică

de Nicolae BRÎNDUȘ

O idee precisă se relevase în precedenta stagiune a concertelor-dezbatere de la Radio și anume că o operă muzicală se definește prin *tehnică, stil* și *estetică*. După cum observăm și fără a da exemple, noțiunile sînt clar diferite. Un text muzical este integral analizabil (controlabil) sub aspectul tehnicii componistice, care-l definește explicit. Cînd vorbim despre stil avem de a face cu o serie de opțiuni mai profunde, mai rezistente analizei exhaustive. Stilul definește pe alt plan opera muzicală în *concrețiunea* ei, problema se pune de la individ la epocă în mod complex. Stilul pare a fi esențialmente o *calitate* — în accepțiune filozofică — jocul deciziilor — în cea mai mare parte implicite — petrecîndu-se la alte nivele de acțiune. Premizele unei analize stilistice trebuiesc căutate într-un sistem de axiome tari, elaborate în urma unui efort ridicat de generalizare. Într-o oarecare măsură stilul evidențiază o anume pregnanță a *gestului*, iar cînd vorbim despre gest ne punem de la bun început problema unor gramatici superioare (profunde) guvernînd procesul creator, formalizabile într-o măsură sau alta.

Problema explicării și a modelării stilului întîmpină, după cum vedem, serioase dificultăți. Este vorba despre depășirea în primul rînd a etapei descriptive a problemei, etapă parcursă, în evoluția ei, de oricare cercetare științifică. De aici și pînă la elaborarea concludentă a unei sintaxe a stilului (problemă pusă cu toată seriozitatea de informatică și cu unele rezultate demne de luat în seamă în ceea ce privește tehnica mașinilor de calcul) ar mai fi încă mult de făcut. De fapt, stilul este omul și nu rezistă decît prin caracter, individualizare și plasticitate : toate, premize ale unei cercetări explicative riguroase deci, ce-și așteaptă aplicațiunea muzicologiei de azi.

Întrebarea cea mai delicată ar fi în ce măsură se pot emite considerații de ordin *estetic* și mai ales, cum ?, pornindu-se de la un *text* muzical. M-am întrebat — punînd problema, așa cum ea trebuie să se și pună și anume la nivel *semnificativ* (mai bine zis, pe planul *semnificațiilor* sau al *sensului)* — în ce măsură continuul, flu-ul și vagul în genere demonstrat al semnificației muzicale ar permite includerea unui capitol special de estetică muzicală ca teorie coerentă într-un tratat de estetică generală. Este clar că — sub raport „didactic", să-i zicem — această problemă nu se poate pune odată ce în prealabil nu au fost definite unități semnificative de bază ale muzicii care —, fără a putea demonstra în momentul de față — înclin să cred că există și li s-ar putea întocmi un catalog. Am putea — de ce nu ? — concepe discursul muzical ca un șir deschis (continuu) de omonimii, *creator* în omonimie, pe un substrat *semantic* ferm, cognoscibil și controlabil. Știm prea puțin și prea puțin coerent în această direcție și atîta timp cît vom amîna cercetarea acestei probleme — care mi se pare fundamentală — ne vom mărgini în estetica muzicală la considerații marginale, retorice și fără obiect real (în cazul în care nu avem de a face cu tot felul de literaturizări penibile). Fără îndoială că cei care cîntă și își imaginează cîntarea au și o *estetică muzicală ;* să ne înțelegem bine : ireductibilă stilului (gest) sau tehnicii, i-aș zice, de articulare a gestului. Ce *știm* despre ea este cu totul altă problemă : adesea în „mărturisirile" despre propriul laborator nici cei în cauză nu sînt de obicei mai presus „literatorilor" de care vorbeam mai înainte.

În această ordine de idei aș recomanda — trecînd la paragraful relației dintre funcția estetică și cea social-educativă a operei muzicale — citirea capitolului despre poziția etică a autorului din cartea lui P. Bentoiu *Imagine și sens* care mi se pare plină de învățături folositoare (ceea ce nu înseamnă că aș recomanda și lectura altor capitole ale aceleiași cărți).

Este vorba, în speță, despre poziția autorului față de propria sa creație, altfel zis, despre *motivația* actului său de creație. Fiecare creator de valori are un motiv de a scrie și o adresă (un adresant). Ambele sînt opțiuni conștiente, întrebări cheie cărora fiecare creator le poate da un răspuns precis. Mesajul (declarat sau nedeclarat) al operei sale, reflectă nemijlocit poziția artistului în societate și în epocă. Este o poziție etică în fața vieții și a culturii, nu întotdeauna în deplină concordanță însă. Aș fi tare mulțumit dacă s-ar demonstra că poziția etică în cultură și societate implică direct valoarea estetică a operei de artă (a cărei funcție social-educativă nimeni nu a pus-o vreodată la îndoială). Dacă ar fi așa ar fi bine : n-ar fi hiatus între poziția activ angajată a artistului și valoarea operei sale, una determinînd-o pe cealaltă. Dacă nu ar fi întotdeauna așa, voi înclina să cred că o serie de nedemonstrate sau nedemonstrabile calități estetice, stilistice și tehnice mai lipsesc operei în cauză ; caz în care, mă îndoiesc că aceasta ar mai putea avea numai prin buna intenție a autorului aceeași funcție social-educativă. Nenorocirea este că, datorită poate aceleiași penurii de cercetare și pregătire teoretică estetică muzicală, recunoașterea sau infirmarea *în prezent* a valorii (în trecut e mult mai simplu după cîte s-ar părea) rămîne prea adesea aleatorie (ori cîte motivații mai mult sau mai puțin personale implică).

Avem și noi — de ce să nu o recunoaștem — în viața noastră publică monumentele noastre de ordinaritate care uneori mă întreb pînă cînd vor mai fi tolerate : prin ce virtuți rezistă oare ? O voce spartă acompaniată de o ghitară oarecare într-o muzică falsă lipsită de stil (ce să mai vorbim de talent !) : „Balade" degradate sub nivelul celor mai infecte caricaturi ; o formație (tot de ghitare) cu voci morocănoase, pseudo-doinind niște texte clasice sau folclorice cu rezultat poetico-muzical cel puțin la fel de nefericit ca și în romanțele de la începutul secolului, pe aceleași texte care nu au nici o vină... Oare indolența criticii muzicale în aceste cazuri nu ține de același canal ?

Problema este însă mai spinoasă și mai complexă și nu se rezolvă prin interzicerea unor cabotini care o critică la ziar. Este o problemă largă de educație a *gustului* muzical, ce ar trebui bine organizată și îndrumată pe plan general și prin toate mijloacele, cu precădere cele ale *școlii.* Numai astfel se va putea crea acea predispoziție spontană — în proporție de masă — de rejectare a platitudinii și non valorii.

PE TEME DE ACTUALITATE:

Baletul „Văpaia" de Mircea Chiriac

de Grigore CONSTANTINESCU

Cu poemul coregrafic *Văpaia,* compozitorul Mircea Chiriac continuă de fapt un drum început acum mai bine de un deceniu, cînd prezenta publicului balada coregrafică *Iancu Jianu.* Este o continuitate stilistică, dar şi o unitate a spiritului selecţiilor semnificaţiei tematice, privind motivul inspirator comun celor două partituri. Fără a formaliza prin adoptarea unor scheme consacrate de practica multor spectacole ale ultimelor trei decenii — ideea luptei pentru dreptate socială, pentru libertate, Mircea Chiriac îşi dovedeşte ataşamentul pentru ceea ce înseamnă generozitate în faptă şi gînd. Astfel concepute, portretele personajelor sale — fie cele descinse din balade, ca Iancu Jianu, fie cele desprinse din filele unui timp nu atît de îndepărtat, aşa cum sînt eroii poemului *Văpaia* — tind spre cucerirea unei viabilităţi sentimentale şi a unei permanenţe a simbolurilor, sprijinindu-se pe dimensiunile muzicii şi gestului, pe cele ale plasticii şi cele ale notaţiilor inspiratoare ale poeticii. Problema devine cu atît mai dificilă, în cazul celui de al doilea balet al lui Mircea Chiriac, cu cît evitarea repetărilor în abordarea unei tematici „de actualitate" nu trebuie să însemne şi evitarea prezenţei sensurilor militante. Iar prezenţa acestora implica, la rîndul său, o anumită soluţionare în opoziţia bine-rău, dreptate-asuprire, curaj-laşitate, puritate morală-amoralitate etc. pe care pericolul repetărilor stereotipe nu le ocoleşte. Conştient de aceasta, *totuşi* Mircea Chiriac a acceptat în mod deliberat să caute o soluţie proprie, care să-l reprezinte ca artist şi om al contemporaneităţii. Şi şi-a ales pentru timpul creaţiei şi premierei, tot o perioadă simbolică — anul jubiliar 1974.

Ansamblul lucrării este gîndit ca un poem ce ar urma să se desfăşoare, în mod ideal, fără întrerupere, sub forma unei suite de imagini legate una de alta prin înţelesul acţiunii. Ceea ce mărturisea coregraful Oleg Danovschi — „soluţia adoptată de mine este aceea a *dansului de acţiune...* o mişcare încărcată de conţinut, un dans purtător de idei, exprimînd şi reflectînd în mod direct, clipă de clipă, conflictul dramatic." [1] — în privinţa concepţiei spectacolului, se concretizează şi în structurile celor 10 tablouri, care sînt supuse în primul rînd cerinţelor acţiunii. Nu înţeleg prin aceasta o capitulare a compozitorului în faţa libretului şi coregrafului, de acceptare a unui rol de ilustrator, ci *înţelegerea* facturii specifice acestei teme şi acestei lucrări în complexul ei. Iată de ce putem diferenţia unele tablouri, de altele, în funcţie de arhitectonica lor finală — adică a spectacolului prezentat, nu a suitei de orchestră destinată concertului, unde compozitorul are autoritatea deplină a hotărîrilor —, menţinîndu-se însă mereu prezentă grija pentru ceea ce înseamnă alcătuire muzicală logică (ceea ce nu este întotdeauna uşor, la o primă elaborare în dialogul cu coregraful care compune ceea ce „vede" în muzică).

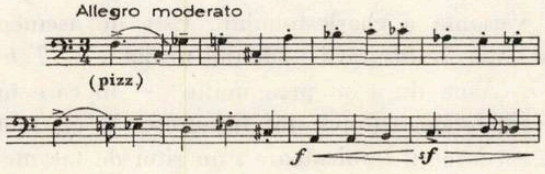
Dar, înainte de a urmări alcătuirea suitei de imagini, se cuvin amintite elementele principale ale libretului semnat de Constantin Cîrjan. Acţiunea se situează în al treilea deceniu al secolului, moment de activizare a conştiinţei muncitorimii, de luptă din ce în ce mai organizată a proletariatului. Mai bine zis, perioada care va precede actul tragic şi eroic al grevelor din 1933. O tînără slujnică — Miruna — din casa magnatului Scarlat cunoaşte şi ajută întîmplător un luptător comunist — Tudor — urmărit de siguranţă. Aceasta îi aduce nu numai neajunsurile de a deveni ea însăşi o „suspectă", ci şi bucuria împlinirii sentimentale prin dragostea faţă de Tudor. Dar, dragostea aceasta înseamnă şi înţelegerea idealurilor pentru care luptă comuniştii, forţa jertfei şi a credinţei. Moartea lui Tudor nu este deci sfîrşitul iubirii Mirunei, ci momentul în care ea preia „văpaia", devenind purtătoarea mesajului ce va înflăcăra muncitorii, dîndu-le puterea să se opună samavolniciilor patronilor. Este o primă victorie această simbolică redimensionare a vechii legende despre Prometeu şi văpaia ce a adus oamenilor libertatea şi puterea.

Pentru deschiderea povestirii, *Tabloul I* are funcţia de prolog, prezentînd de fapt climatul de tensiune al confruntărilor dintre muncitori şi patroni. În cele cîteva măsuri ale introducerii orchestrale, apoi în desfăşurarea tabloului, se impun,

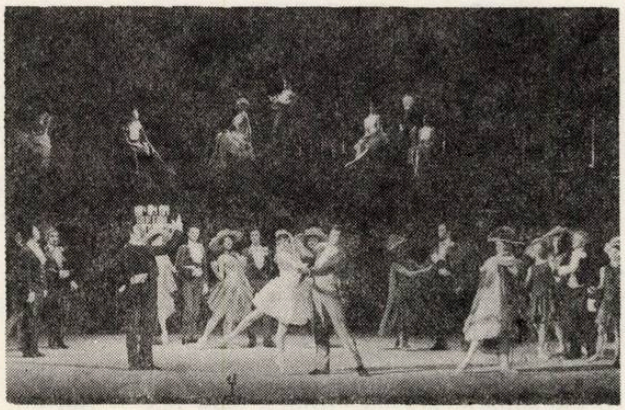
[1] — Caietul program al spectacolului de la Opera Română.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

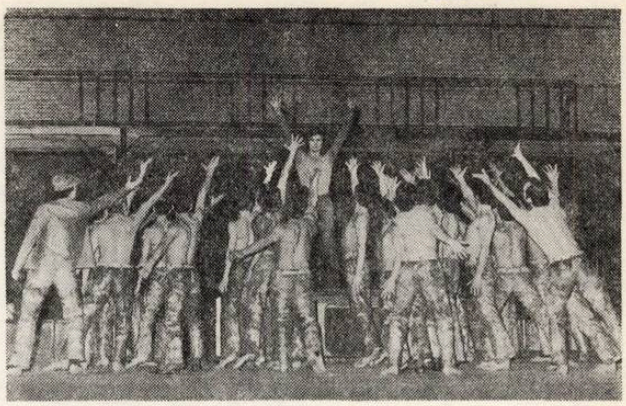
pregnante, două aspecte tematice care conturează ideea luptei (Tudor apare aici ca un agitator, imagine reluată în *Tabloul VII)* şi apoi aceea a apariţiei poliţiştilor. Motivul sugestiv al unei cavalcade dă şi nuanţa dinamică a întregului tablou, intitulat „Urmărirea". Totodată, din această tensiune se păstrează suficientă energie pentru a impulsiona trecerea la secvenţa următoare „Prima întîlnire" *(Tabloul II)*, fără ruperea continuităţii succesiunii. Este de altfel procedeul care se adoptă pentru întreaga povestire, învecinată prin cursivitatea tablourilor cu ritmicitatea secvenţelor cinematografice. Mai mult decît în alte tablouri, aici compozitorul, fixînd semnificaţiile conflictului, apelează la o formă unitară a desfăşurării muzicale, prin trei idei succesive — portretul Mirunei, apariţia lui Tudor şi urmărirea. Centrul tabloului este o Passacaglie pe parcursul căreia se consumă acţiunea, păstrînd în atenţia spectatorului imaginea ameninţătoare a neliniştii şi pericolului. Tema, de o configuraţie intervalică accentuat cromatică, cu un ritm sesizabil prin periodicitatea implacabilă a accentelor :



este urmată de un prim ciclu de variaţiuni, în care fiecare schimbare de procedeu este şi o tălmăcire a situaţiilor contradictorii ce se ivesc pe par-



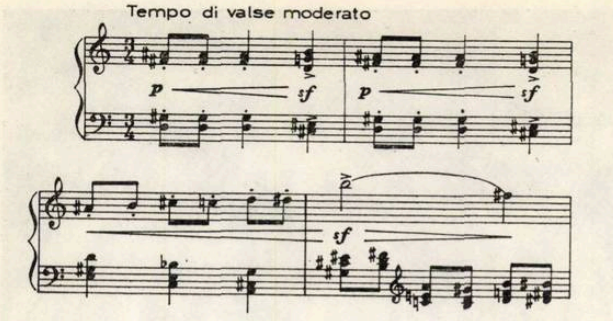
cursul evoluţiei faptelor *(var. 1* în pizzicato, *var.2* schimbare de culoare instrumentală — viole, *var. 3* tema la corni, însoţită de pizzicato, *var. 4* dialog corni-coarde şi instrumentele de suflat din lemn, *var. 5* figuraţie a coardelor pe unisonul suflătorilor, *var. 6* continuarea figuraţiei la coarde cu tema la trompetă, *var. 7* trecerea temei la coarde pe un ostinato al suflătorilor, *Coda I-a,* pregătirea apariţiei unei noi teme), ciclu întrerupt de „Dan-



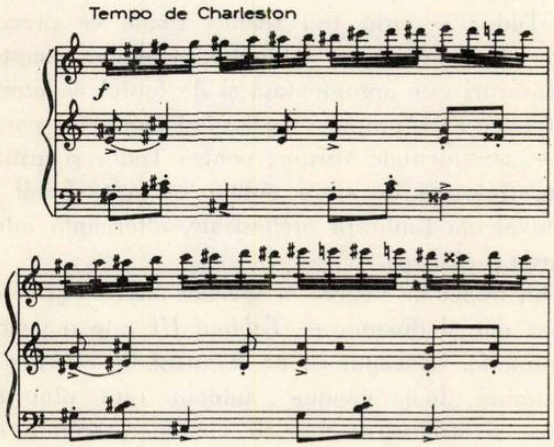
sul poliţailor", secvenţă dezvoltată autonom de Passacaglie. La rîndul ei, această secvenţă este întreruptă (semnalul soneriei care o cheamă pe Miruna), urmînd o continuare a variaţiunilor de Passacaglie — percheziţia şi descoperirea urmei lui Tudor — prin trei reluări finale ce preced *Coda* propriu-zisă a tabloului. Unitatea acestei desfăşurări este argumentată şi de faptul că liniile dramatice se suprapun, declanşînd conflictul paralel — sentimentele Mirunei pentru Tudor şi urmărirea tînărului de către poliţie — fapt vizibil şi în bivalenţa timbrării orchestrale, alternanţă între coarde şi alămuri.

Din punct de vedere al spectacolului — şi coloristic, dar şi dinamic — *Tabloul III* este o primă culminaţie. Conceput ca un moment de evocare a renumitei „belle époque", tabloul este plin de verva şi strălucirea muzicii mondene, tratată de compozitor ca un „folclor al anilor '30". Trecerea spre lumea „bună", descrierea ambianţei sociale, va fi schiţată tocmai prin opţiunea pentru muzica de divertisment care era caracteristică epocii — "... am recurs la intonaţiile muzicii de jazz aşa cum se prezenta la începuturile ei, la muzica uşoară a vremii cu slow-uri, boston-uri şi tangouri. Majoritatea acestor dansuri le-am creat în spiritul lor, fără a folosi teme sau motive autentice... am întrebuinţat totuşi o temă autentică, de notorietate universală : este tema de bază a Charlestonului. Această temă a unui cunoscut cake-welk de la sfîrşitul veacului trecut a avut o imensă vogă după primul război mondial în prelucrarea compozitorului american M. V. Joumans *I want to be happy,* devenind un adevărat super-şlagăr mondial" [2]. După prezentarea oaspeţilor — moment de descriere sonoră voit funcţional —, următoarea secvenţă, un mare „Vals boston" prilejuieşte o dezvoltare capricioasă, cu unduiri şi întorsături de frază pline de farmec. Recunoaştem în însăşi formularea ideii melodice

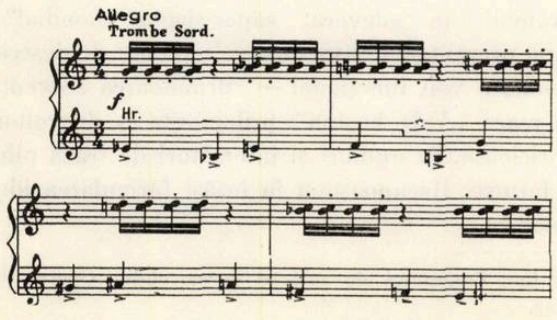
[2]) Cit. Programul de sală al spectacolului Operei Române.

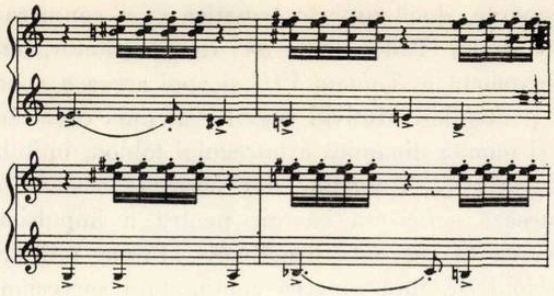


că Mircea Chiriac nu umbreşte ostentativ eleganţa şi fastul unei ambianţe de epocă, ce şi-a avut partea ei de strălucire explicabilă. Dar, acest vals, ce cuprinde pe rînd toate zonele orchestrei, nu face decît să pregătească izbucnirea Charlestonului, care nu mai este doar evocare, ci centrul vital al întregului tablou,



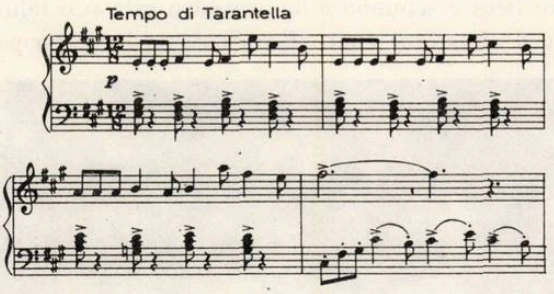
tema primind o dezvoltare coloristică, o tensionare trepidantă, ritmică plină de fantezie şi, în cel mai bun sens al cuvîntului, amuzantă. Urmînd momentul central al tabloului, reluarea fragmentară a valsului boston (mica scenă de intimitate între stăpîna casei şi valetul „Jean") precede o secţiune de altă factură. Justificată de acţiune (descoperirea percheziţiei, venirea poliţiei, găsirea Gherghinei care este pusă să o urmărească pe Miruna, arestată pentru tăinuire) aceasta este de fapt o scenă de teatru mimat pe muzică, cu dialoguri între personaje, secvenţe mozaicate. De remarcat că, printre ideile tematice ale momentului, reapare tema Passacagliei, în momentul furiei patronului Scarlat, ca o tîrzie variaţiune, ecou al tabloului precedent :





În fine, cadrul se încheie cu o revenire, plină de vervă, a Charlestonului, cortină pentru o întreagă epocă, de mult apusă.

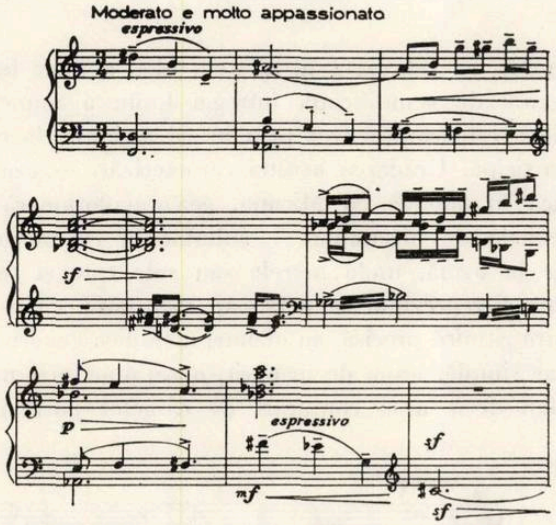
Cu *Tabloul al IV-lea,* dependenţa muzicii de „acţiunea coregrafică" este mai marcată. Urmărim de fapt cîteva miniaturi care au dublul scop al descrierii unui mediu („Apărătorii ordinei publice") cît şi de conturare a caracterului personajului principal, Miruna. Modelată cerinţelor libretului, muzica este organizată pe principiile suitei de imagini diferenţiate după momentul cerut (Intrarea şi zbuciumul Mirunei ; dansul femeilor de stradă, „tango apaş" ; dansul beţivilor ; ancheta ; intervenţia şefului poliţiei şi eliberarea fetei) prin secvenţe de dans de caracter sau secvenţe dezvoltătoare a unor elemente tematice anterioare (în dansul Mirunei, tema din tabl. 3, în apariţia Şefului, variantă a charlestonului). Este de asemenea şi situaţia desfăşurării tabloului următor — *Tabloul 5,* „Vina de a şti prea multe" — în care însă secvenţele de acţiune sînt încadrate de un motiv buf, cu intenţii ironizatoare : un ritm de tarantelă, mai întîi prezent în „dansul slujnicelor"



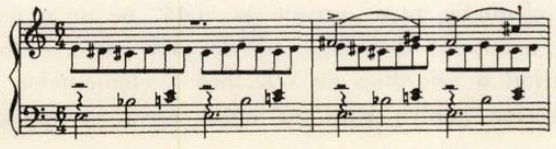
apoi reluat în final, cu o amploare cvasi comică în genul finalurilor de operă bufă italiană „à la Donizetti". Ecouri din charleston revin (duetul Dnei. Scarlat cu Valetul „Jean"), se alternează cu alt dans la „modă" (Blues, slow-fox — fiul lui Scarlat şi soţia sa) şi cu un moment mai dramatic (tot dans de caracter — Tango de concert — duetul tînărului Scarlat cu Miruna). Parcurgînd aceste scene, care aduc argumentele necesare evoluţiei povestirii, se precizează treptat nuanţe de epocă şi trăsături psihologice, în aşa fel încît sfîrşitul tabloului, de o amploare simfonică accentuată (dezvoltînd paralel reminiscenţe din charleston şi tarantela) coincide cu o primă concluzie — imagi-

nea asupra lumii marii burghezii a deceniului al treilea.

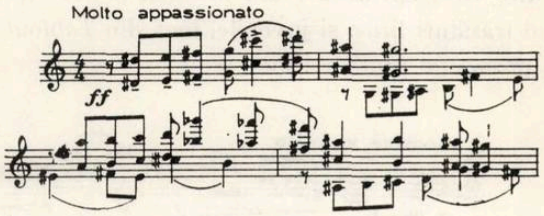
De fapt, cu *Tabloul VI* („Strada"), spectrul coloristic şi sentimental se schimbă, compozitorul şi libretistul conducîndu-ne spre o altă dimensiune a aceluiaşi timp — viaţa muncitorilor. Schimbarea de atmosferă, totodată renunţarea în această ambianţă la fast şi spectacol al luxului, solicita o încărcare a stărilor emoţionale, care să compenseze prin conţinut efectele tablourilor precedente. Aceasta explică de ce tabloul respectiv este un prim duet liric, în care se urmăreşte cu precădere unduirea melodică a „replicilor" schimbate de Miruna şi Tudor, reflex al afecţiunii ce începe să se înfiripe între ei,



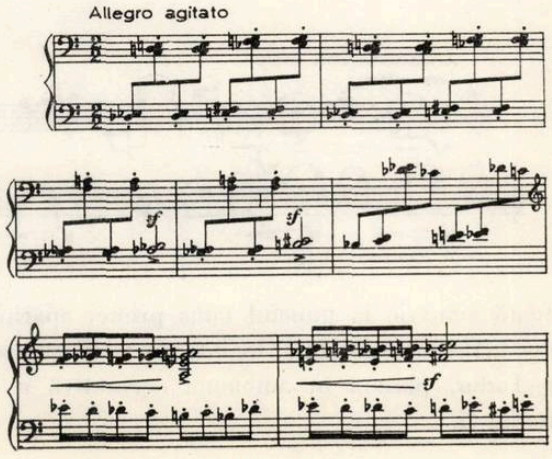
Pentru a da un efect de delimitare între cadrul sentimental al duetului şi atmosfera exterioară, evident indiferentă faţă de destinele eroilor, compozitorul deschide şi închide acest tablou cu o „promenadă" a străzii. Notaţiile nuanţate ale ritmurilor, intervenţiilor timbrale, sugerează un crîmpei de viaţă a metropolei. Dar, construcţia tripartită, în care rolurile sînt astfel definite încît elementul central este mai important, o putem observa şi în *Tabloul al VII-lea* („Tulburătorii ordinei publice"). Doar că aici, în sugerarea cadrului (un posibil A al formei tripartite) compozitorul intervine cu o participare expresivă ce vizează unitatea imaginii şi nu mozaicarea de aspecte. Uzina, descrisă prin elementul ei definitoriu, munca în desfăşurare, pulsează intens, „ritmul muncii" fiind rezultanta reunirii mai multor formule cu periodicitate de repetare comună, dar plasare variată de accente. Se evită descriptivismul, dar nu şi veridicul impresiei de a asista la pasionanta metamorfozare a mecanismelor, devenite fiinţe vii în mîna omului,



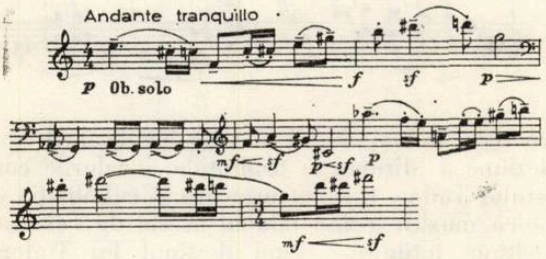
Cu această formulă a uzinei slujind munca, se creează şi argumentul firesc al cuvîntului revoluţionar pe care îl aduce Tudor, înţeles nu numai de muncitori, ci şi de Miruna, care îl urmase pentru prima dată la un miting. Spuneam că autorii au dorit să opună primei părţi a baletului o subliniere a factorului emoţional, de participare intensă în descrierea vieţii eroilor. Într-adevăr, acumulările acestor două tablouri preced în mod firesc apogeul liric, şi apoi dramatic, al povestirii. Punctul maxim liric — *Tabloul VIII,* „Partea lor de fericire" — este pregătit de un monolog al Mirunei, care desăvîrşeşte tematic portretul fetei. Apoi, marele duet de dragoste (firesc aşezat aici, nu numai ca o respectare a cerinţelor tradiţiei coregrafice de a ne oferi neapărat un mare „pas de deux") atinge culminaţii de efuziune sentimentală, cu accente pasionate, cu acumulări proprii adolescenţei, dar şi momente de visare. Mircea Chiriac face din această scenă de dragoste clipa de linişte ce pare a dura veşnic dar care întotdeauna precede deznodămîntul tragic al destinelor. Se poate însă aprecia ca necesară această vibraţie sentimentală la unison, de autentică factură romantică,



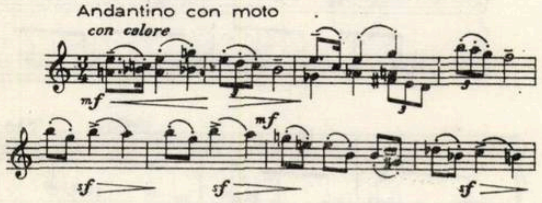
deoarece numai astfel devine explicabilă totala adeziune a Mirunei la aspiraţiile, idealurile comunistului Tudor. Imediat urmează şi culminaţia dramatică, muzica legînd tabloul acesta de *Tabloul IX* („Ultima întîlnire"), cînd destinul lui Tudor se frînge sub gloanţele urmăritorilor săi. Secvenţa este prinsă în ritmul ostinat al unei Toccata care, o dată cu înlănţuirea variaţiunilor, conduce progresiv la momentul împuşcării tînărului. Nodul dramatic, presimţit de la prima înfăţişare a temei



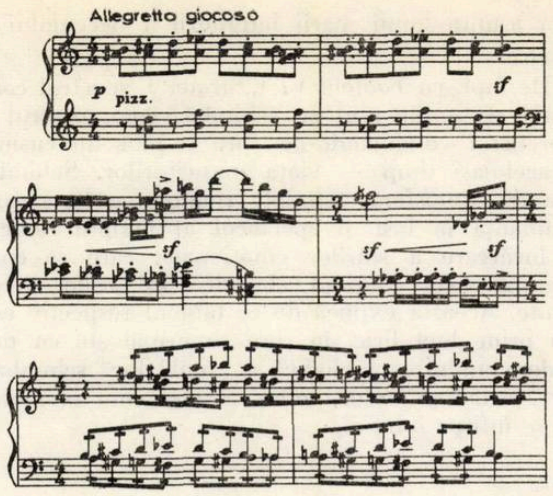
dă naştere unor treptate acumulări de sonorităţi, surprinzătoare prin asprimea lor, prin tensiunea ce o degajă. Dar culminaţia despre care vorbeam nu este apoi anihilată, ci devine, în secvenţele ulterioare, baza creşterilor finale. Mai întîi, încheierea tabloului — „duetul morţii" şi „disperarea Mirunei" — aduce frînturi din întreg grupul de teme ce au însoţit destinul celor doi tineri. Apoi, pe această rememorare, se adaugă, în deschiderea *Tabloului X* („Văpaia nu se stinge") pledoaria înflăcărată a Mirunei, preluînd motivul de luptă din Prolog, şi conducînd apoteotic la suprapunerea simbolului flăcării cu cel al iubirii. Nu este, în amploarea simfonică a finalului, loc pentru micile acţiuni scenice (apariţia lui Scarlat şi a celorlalţi din lumea lui), ci doar pentru unificarea acestui simbol, către care a tins, înţelegem acum, întreg poemul. Dar totodată, nu trebuie neglijat şi faptul că povestirea este purtată de personaje clar individualizate, înlăturîndu-se spiritul generalizator al unei acţiuni „în principiu". Cel mai clar, cu intenţie urmărit de aproape, este personajul Mirunei, în evoluţia sa prezentîndu-se sub cîteva aspecte tematice caracteristice. Tema Mirunei revine, împletind trăsături lirice şi juvenile, încă din *Tabloul III*, cu pronunţat profil solistic



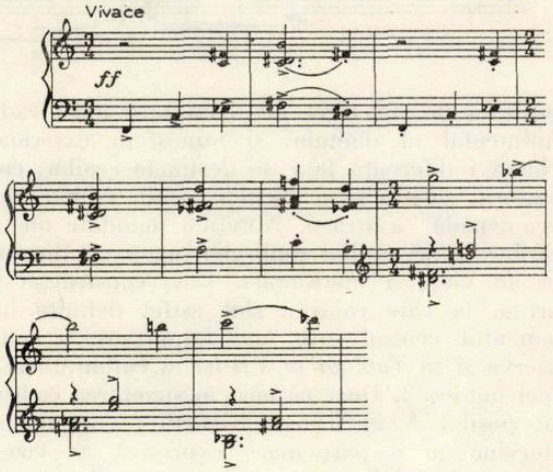
completată ulterior (în *Tabloul VIII*) cu tema monologului, în care profunzimea sentimentelor se simte tălmăcită sensibil în noblețea melodicii şi severitatea formulei ritmice



situată simetric la punctul opus primei apariţii a fetei („Miruna subretă"), înainte de a-l fi cunoscut pe Tudor, plasată în ambianţa decorativă a *Tabloului II*.



Tudor, ca reprezentant al unei idei, a unor fapte legate de semnificaţia întregei lupte a muncitorilor, este caracterizat prin însăşi acţiunile la care participă. Gradarea acestei caracterizări — cea lirică în duetele cu Miruna, cea revoluţionară în scenele de ansamblu — culminează cu mitingul de la uzină, unde marele său solo este şi tema care îl reprezintă ca personaj, viguroasă, cu o carură ritmică precisă, cu elanuri melodice generoase, dar simplă, lesne de urmărit, aparţinînd mai mult ideii decît unei conturări de caracter particular.



Pe parcurs am arătat că şi alte prezenţe sînt susceptibile de a fi selecţionate prin idei tematice, dar aparţinînd de un grup stilistic definit drept o colectivitate ce se opune muncitorimii. Este această opoziţie suficientă pentru explicarea conflictului iremediabil între clasele sociale ale primului sfert de veac XX ? În mare parte da, căci asistăm la confruntări între „aspect de viaţă" pe de o parte şi „conţinut de viaţă" pe de altă parte, demonstrînd o atitudine de selectare a elementelor expresive pentru care au optat creatorii baletului

încă de la începutul lucrului. Paralelismul stilistic, aici un paralelism de spectacol și sentiment, este de asemenea binevenit tocmai în genul de poem coregrafic, care este supus unor cerințe „nu numai muzicale". Nu scuzăm prin aceasta vreo slăbiciune a concepției compozitorului, dar recunoaștem că există — după cum arătam — momente în care el se simte mai liber să construiască muzica, momente care sînt, neîndoios, și mai reușite ca spectacol în sine, deși poate coregraful nu a creat acțiuni speciale. Passacaglia, marele duet de dragoste, Toccata și moartea lui Tudor, în oarecare măsură finalul, răspund unor asemenea cerințe de a asculta muzica, așa cum tabloul uzinei reprezintă în sine o imagine simfonică la fel de valabilă independent, precum Charlestonul și suita de dansuri moderne pot trăi dincolo de acțiune, într-un cadru concertant. De altfel, o judecare a muzicii în afara spectacolului, implică alte criterii de echilibru și dramaturgie, ce vor fi utile la o eventuală suită simfonică. Pentru cele văzute și ascultate la premiera Operei române, șansele de viabilitate sînt desigur împărțite între factorii componenți ai creației, înclinînd evident spre muzică, datorită accesibilității limbajului, seriozității mijloacelor de construcție simfonică, plasticității imaginilor și a suflului larg pe parcursul întregii lucrări, în mod cert gîndită și realizată pentru a trăi în dans.

Astfel trebuie privită și realizarea spectacolului pe scena Operei române, căutînd stabilirea contribuțiilor ce au slujit la împlinirea mesajului. Căci, neîndoios, pentru valoarea de actualitate a mesajului converg eforturile comune ale punerii în scenă. Coregrafia lui Oleg Danovschi, după cum am văzut, este în mare parte determinată și în ceea ce privește desfășurarea secvențelor muzicale, atingînd uneori nivelul de creație autentică (tabloul uzinei) alteori utilizînd un limbaj ușor descifrabil în comunicare, expresiv, fără a fi neapărat cu totul nou. Dar, ținînd cont de libret, explicativul unor scene este plauzibil, așa cum spectaculosul revuistic nu apare cu totul deplasat în ansamblurile unor tablouri. Mai aproape de o concepție unitară a proporțiilor, culorilor și desenului de costum, scenografia Ofeliei Tutoveanu se impune prin expresivitate și fluență dinamică (ceea ce înlătură banalul funcționalității decorului tradițional strict utilitar din spectacolele de balet), devenind o componentă a mesajului, accentuat muzicală prin coexistența planurilor suprapuse. În fine, cea de a patra dimensiune — interpretarea — are în distribuția premierei prestanța Magdalenei Popa, care creează realmente un personaj, secondată de Amatto Checiulescu (Tudor) și Aurora Rotaru. În galeria „charlestonului", Valentina Massini și Mihaela Crăciunescu, Petre Ciortea și Victor Marcu, Luminița Dumitrescu și Adrian Gheorghiu aduc nuanțe particulare, în care indicațiile coregrafului se împletesc cu posibilități interpretative susținute de experiența scenică. Remarcabile sînt momentele de ansamblu — charlestonul din Tabloul III, dar mai ales dansul muncii —, dovedind siguranță tehnică și expresivitate de grup, extrem de necesare în dansul contemporan. Nu pot fi ignorate contribuțiile lui Constantin Petrovici și ale orchestrei Operei, tocmai în punerea în valoare a unei partituri care nu-i scutește de dificultăți, așa cum le oferă și satisfacții solistice, în general rezolvate. Cu *Văpaia*, Mircea Chiriac reactualizează una din marile probleme ale repertoriului românesc contemporan, oferind un răspuns activ la cerințele de diversificare și aprofundare a sensurilor vieții și luptei poporului. Și, în această privință, dacă știm că nu există un singur răspuns, în aceeași măsură trebuie să înțelegem cît de mult prețuiește fiecare act creator care nu a ocolit abordarea responsabilă a actualității.

DIN TEZAURUL MUZICOLOGIEI NOASTRE:

„Mioriţa" — studiu şi culegere de folclor

de Tiberiu BREDICEANU

În prefaţa colecţiei 810 melodii populare româneşti din Banat *prezentată la concursul de folclor, instituit de Societatea Compozitorilor Români în anul 1925, Tiberiu Brediceanu îşi termina prezentarea colecţiei sale astfel: „În fine, melodiile baladei poporale* Mioriţa *fiind de o mai mare importanţă, încă le-am grupat deosebit cu un mic studiu asupra lor". Cu timpul, acest studiu a fost amplificat şi completat cu noi culegeri, terminîndu-l în prima redactare, la data de 2 octombrie 1949 cînd îl şi iscăleşte. O notiţă rămasă, printre alte însemnări ale sale, ne lămureşte asupra scopului acestui studiu:*

„E un lucru cunoscut că baladele noastre populare — printre cari, firește, şi cea mai reprezentativă dintre ele, Mioriţa, *nu constau numai din versuri, cum d. ex. le găsim pe cele mai multe publicate prin cărţi, foi, sau reviste, ci fiecare şi din cîte un viers, adecă dintr-o melodie a lor. În formă originală executîndu-le cîntând, putem considera deci, completă o baladă populară numai dacă, pe lîngă text, vom avea şi melodia ei aparţinătoare. Însemnătatea pe care o poate avea la anumite cercetări ce se fac asupra unor asemenea balade,* cunoaşterea textelor împreună cu întregitoarele lor melodii, *vom încerca să arătăm prin cele cuprinse în prezentul studiu T.B.".*

În contextul studiului, autorul arată că prefaţa baladei Mioriţa, *publicată de G. Cătană în 1905 i-a atras prima dată atenţia asupra melodiei acesteia, dar cercetările au întîrziat din motive independente de voinţa lui pînă în anul 1921. Din analiza variantelor melodice culese, constată că există o unitate tematică între varianta din Măgura Boceşei (Banat) — cu text amplu — şi variantele melodice culese la curbura Carpaţilor, opinînd, pe baza legăturii textului cu melodia, că locul genezei baladei* Mioriţa *pare a fi la punctul de întîlnire al ciobanilor bârsani cu ciobanii moldoveni şi vrânceni, restrîngînd astfel aria de transhumanţă — dedusă de Ovid Densuşianu în studiul său despre* Mioriţa *— la părţile Covasnei şi ale pasului Oituz.*

Dar Tiberiu Brediceanu, bazîndu-se pe cercetările sale folclorice şi pe analiza melodiilor culese, combate părerea lui O. Densuşianu despre aşa-numita „prefacere", mai exact „ticluire", a textului Mioriţei *culese şi publicate de G. Cătană în anul 1905, republicată apoi în 1909 — şi acesta pare a fi scopul studiului de faţă — argumentînd că versiunea bucovineanului V. Bumbac, dacă ar sta la baza versiunii Cătană, s-ar fi răspîndit şi în alte ţinuturi, mai ales în Bucovina; dar ea se găseşte numai în Banat, fiindcă bănăţenii au completat textul după firea lor. V. Bumbac a avut legături cu mişcarea literară din Budapesta şi datorită acestor legături a putut primi uşor o versiune populară bănăţeană a* Mioriţei, *pe care a prelucrat-o şi publicat-o în ziarul* Concordia *din Budapesta la 1865, dedicînd-o lui V. Alecsandri. De altfel ca şi Alecsandri, V. Bumbac a introdus elemente intelectuale în textul* Mioriţei, *care însă nu ating fondul creaţiei populare, fiind vorba de schimbări neînsemnate de formă, schimbări pe care O. Densuşianu le exagerează cînd se referă la „Mioara" lui V. Bumbac şi la „Mioriţa" culeasă de G. Cătană. Prin cercetări stăruitoare, Tiberiu Brediceanu mai constată că informatorul lui Cătană* nu era ştiutor de carte, *cum îl credea O. Densuşianu, trăgînd astfel concluzia că textul mai dezvoltat al* Mioriţei, *cules în 1921, ca şi al lui G. Cătană cu care se aseamănă, sînt autentic bănăţene şi motivează vechimea lor, care premerge versiunii lui V. Bumbac, prin legătura melodiei pe care se cîntă ele cu cea a* Mioriţei *de la curbura Carpaţilor, în speţă din Covasna şi Ţara Bârsei, considerată cea mai veche între melodiile acestei balade populare.*

Trebuie să menţionăm faptul că textul dezvoltat al Mioriţei *culese în Măgura, precum şi cel din Cornereva, nu au mai fost publicate. Ele nu figurează nici chiar în colecţia* Melodii populare româneşti din Banat, *recent publicată de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, decît cu primele versuri cîntate, textul întreg fiind rezervat studiului de faţă. În voluminoasa lucrare a lui Adrian Fochi,* Mioriţa, *publicată în anul 1964 de Editura Academiei R.S.R. sînt citate numai părţile de la începutul baladei, publicate de Brediceanu în* Doine şi cîntece poporale româneşti, *caietul X, Braşov 1927.*

Referindu-se la lucrarea muzicală Mioriţa, *şase teme ale baladei pentru cvartet vocal şi pian de Tiberiu Brediceanu, apărută la Editura de Stat pentru literatură şi artă, Bucureşti 1955, — în care sînt întrebuinţate teme din categoriile: I, III, V, II, VI, VII cuprinse în acest studiu, — Adrian Fochi face în lucrarea sa amintită, la pagina 552, următoarea apreciere: „Nicolae Grigorescu, Mihail Sadoveanu şi Tiberiu Brediceanu, ca să nu pomenim decît pe cei foarte mari, fiecare cu mijloacele specifice artei sale, au dat expresie admiraţiei lor pentru modestul „poem al mioarei", împămîntenindu-l şi mai temeinic în sufletul marilor mulţimi populare".*

Studiul de faţă, prin variantele melodice culese şi transcrise de Brediceanu dar nepublicate încă şi prin problemele pe care le ridică sub raport ştiinţific, — trecînd peste unele imperfecţiuni ce se observă în stilul său uşor provincial, de primă redactare, — spre a respecta manuscrisul în întregul lui — prezintă un interes deosebit pentru literatura noastră folclorică, angajînd, cu ineditul său, rediscutarea părerilor lui Ovid Densuşianu relativ la varianta bănăţeană a Mioriţei *şi dînd astfel o nouă expresie admiraţiei sale pentru acest „poem al mioarei" şi pentru geniul creator al poporului nostru. Într-adevăr, în varianta bănăţeană a* Mioriţei, *conflictul ciobanilor nu se rezolvă, ca în varianta lui Alecsandri, prin resemnare în faţa morţii, ci printr-o luptă între ciobani, din care nici unul nu iese învingător, dar ultimul care moare este ciobanul pizmuit. Acesta, văzîndu-şi sfîrşitul apropiat, îşi spune testamentul. Tiberiu Brediceanu explică lupta dintre ciobani a variantei sale prin firea poporului de a contribui la prezentarea „mai împodobită cu amănuntele expresiei literaturii populare bănăţene" a acestui poem evoluat din forma lui iniţială. Fenomenul se observă şi în cîntec, ca şi în muzica instrumentală, fiindcă bănăţeanul, ca şi olteanul, se dovedeşte a fi foarte activ, respingînd pasivitatea care nu este proprie firii lor optimiste.*

Const. ZAMFIR

În cuvîntul său către cetitori, cu prilejul publicării unei variante din Banat a baladei *Mioriţa* [1]) George Cătană spune între altele : „Această frumoasă baladă poporală am culeş-o din comuna Brebul, pe cînd eram învăţător, de la un muzicant cu numele Teodor Lăutaşu. Acest om ştia aşa de multe balade, doine, poveşti, ş.a. încît te minunai de unde le ştia atîtea şi cum le ţine pe toate minte, căci scrie nu ştia. Şi apoi acelea erau aşa de frumoase de să le fi tot ascultat, avea viers [2]) pentru fiecare şi le cînta din vioară şi din gură. Păcat însă că dînsul a murit..."

Cuvintele acestea mi-au atras mai întîi luarea aminte asupra melodiei baladei *Mioriţa*. Dar dorinţa mea de a vedea de aflarea şi culegerea ei a întîrziat mult. Numai din toamna anului 1921, putînd începe o călătorie de studii prin Banat, pe care am continuat-o în mai lungi sau mai scurte etape în anii 1922, 23 şi 25 în scop de a culege muzică populară românească în diferite părţi ale acestui ţinut, mi s-a dat, în sfîrşit, posibilitatea să mă dedic şi specialei chestiuni a evaluării melodiei *Mioriţei*.

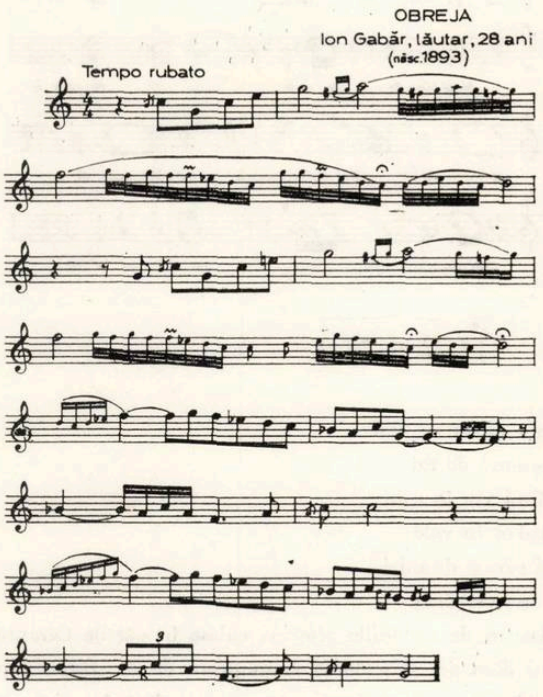
A fost o norocoasă întîmplare că în cea mai mare parte a călătoriei mele am fost însoţit de un nepot al meu, dl. Bujor Barbu, pe atunci student în drept : bun cunoscător şi însuşi bun interpret de cîntece şi jocuri populare bănăţene româneşti. Împărtăşindu-i în preajma călătoriei mele de cercetări folclorice muzicale şi literare prin Banat — 26 octombrie 1921 — că vreau să dau o deosebită atenţie chestiunii amintite, mi-a comunicat că şi dînsul ştie o melodie a *Mioriţei*, cunoscută în jurul Caransebeşului, dar că leagănul ei pare a fi în părţile comunelor Sasca română şi Sasca montană. Mi-a cîntat-o numaidecît şi tot aşa de repede am învăţat-o şi eu. Cu transcrierea ei însă pe note muzicale nu m-am grăbit, rezervîndu-mi să fac lucrul acesta numai după ce mă voi convinge de autenticitatea melodiei sub raportul cunoaşterii şi a executării ei de către populaţia noastră rurală din amintitele ţinuturi ale Banatului.

Rezultatul cercetărilor întreprinse pe teren în cursul anilor amintiţi, rînduind materialul de melodii după cerinţele reclamate de acest studiu şi nu după ordinea cronologică a descoperirii melodiilor, este următorul :

În jurul Caransebeşului cea dintîi melodie a *Mioriţei*, după felul cum am auzit-o de la dl. Bujor Barbu, mi-a cîntat-o din clarinet la 29 octombrie 1921, membrul unui taraf de lăutari din comuna Obreja : Ion Gabăr, de 28 ani.

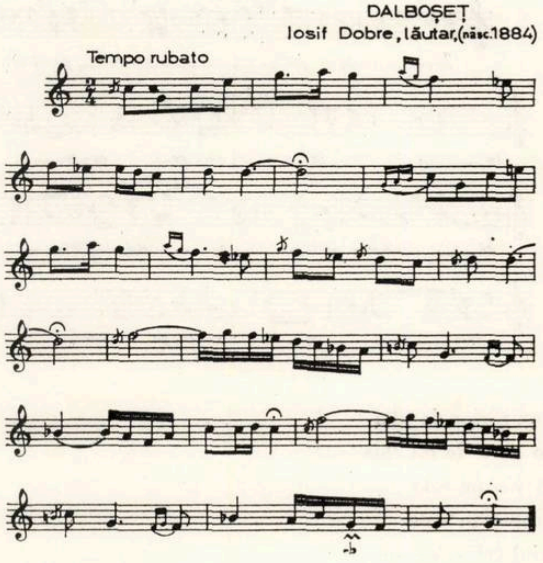
Melodia e frumos ornamentată. Informatorul o ştia după nume că e „a Mioriţei", dar nu mi-a putut comunica şi textul ei. Această melodie o clasăm la

F.6 b) [3]) Categoria I varianta a [4])



O altă variantă a aceleeaşi melodii pe care mi-a cîntat-o în 25 april 1925 la violoncel Iosif Dobre de 49 ani, membru unui taraf de lăutari din comuna Dalboşeţ, — textul nu-l ştia — e aceasta :

F.95 b) Categoria I varianta b —



Împreună cu un text fragmentar al ei mi-a cîntat la 7 noiembrie 1922 ţăranul (cantor bisericesc) Nicolae Muntian de 57 ani din comuna Obreja, următoarea melodie :

---

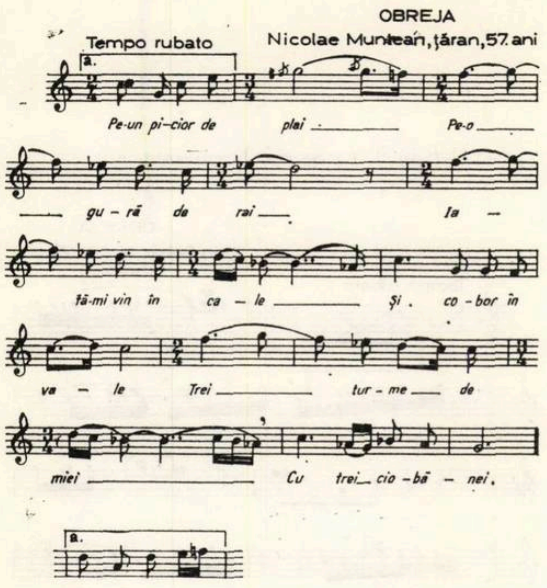
[1]) Publicată întîi în rev. *Luceafărul* — Sibiu, IV, nr. 13—14 din 1905 pag. 275—278, apoi în editura librăriei Ciurcu-Braşov, în 1909.

[2]) Melodie.

[3]) Pentru o mai uşoară constatare a variantelor şi deosebirilor între melodii, în afară de F. 205 şi 204, 116 e şi 117 a şi 208, toate celelalte sînt transcrise în aşa fel ca să se termine în sol.

[4]) Numărul cilindrului fonografic pe care s-a înregistrat.

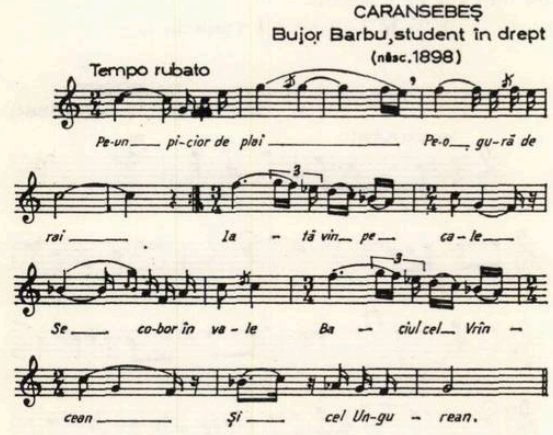
F.40 a) şi b) Categ. I var. c



Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai
Iată-mi vin în cale
Şi cobor în vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.

Alături de melodiile *Mioriţei* culese în părţile Caransebeşului dăm aci şi melodia comunicată de dr. Bujor Barbu de 23 ani, cu text fragmentar, notare fără înregistrare la fonograf, versiunea primă din 1921 :

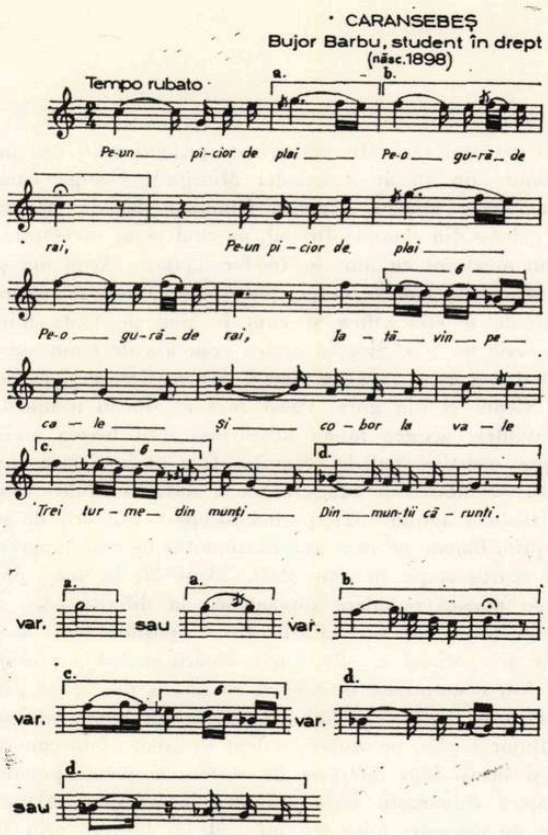
Categ. I var. d — Ă



Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai /bis
Iată vin pe cale
Se cobor în vale
Baciul cel vrîncean
Şi cel ungurean.

apoi *versiunea a doua,* tot cu text fragmentar, înregistrată la fonograf în 9 mai 1925, la etatea de 27 ani :

F.96 d) şi e) Categ. I var. c —

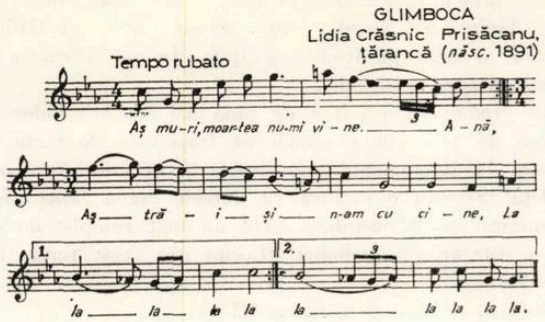


Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai /bis
Iată vin pe cale
Şi cobor la vale
Trei turme din munţi
Din munţii cărunţi.

După toate aceste variante din jurul Caransebeşului ale aceleiaşi melodii a *Mioriţei* (categ. I) dăm aci şi o melodie care, deşi cîntată pe alt text, în realitate e tot a *Mioriţei,* ceea ce reiasă clar din structura ei muzicală identică, doar că începutul (în prima măsură) este redat pe o gamă minoră în loc de majoră cum sunt toate celelalte variante ale acestei melodii. Nu poate fi vorba aici de altceva decît că ţăranca Lidia Crăsnic-Prisăcanu din comuna Glimboca de lîngă Caransebeş, în etate de 30 ani, care ne-a comunicat această melodie la 29 octombrie 1921, pe cum greşit a învăţat melodia, tot aşa : uitînd ea, sau în general ne mai cunoscîndu-se în sat adevăratul text al *Mioriţei,* e posibil ca acesta de mai de mult să fi fost înlocuit cu altul nou. Înlocuirea o trădează şi împrejurarea că textul nou nu se potriveşte întocmai pe melodie şi în urmare a trebuit să fie suplinit prin dese „la, la, la-uri".

Melodia neînregistrată la fonograf şi textul ei e următoarea :

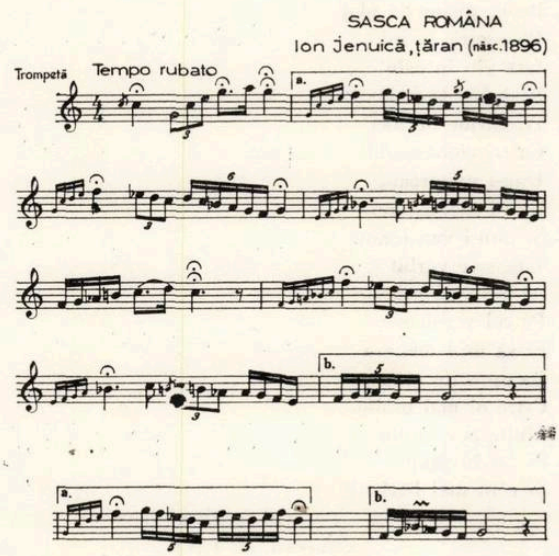
Categ. I var. f. —



Aș muri, moartea nu-mi vine, *Ană,*
Aș trăi și n-am cu cine, La, la, la...
Că cu cine-aș fi trăit
O pus fața la pămînt,
La pămînt la iarbă verde
Ca să nu mai duc nădejde...
Morminte-aproape săpată
Mai desfă-te numai odată
Să-i iau pînza de pe-obraz
Și să-i spun al meu necaz,
Că de cînd el a plecat
Multe lacrimi am vărsat,
Dar mai multe oi vărsa
Că mă doare inima.

Alte variante *exacte* de categoria I a aceleeași melodii am aflat însă ajungînd în ținutul mai sus pomenitelor comune Sasca. În Sasca Română mi-a cîntat la 17 noembrie 1922 din trompetă o melodie a *Mioriței* țăranul Ion Ienuică, atunci de 26 ani. Caracterul epic — muntenesc al melodiei e în chip admirabil redat în această variantă :

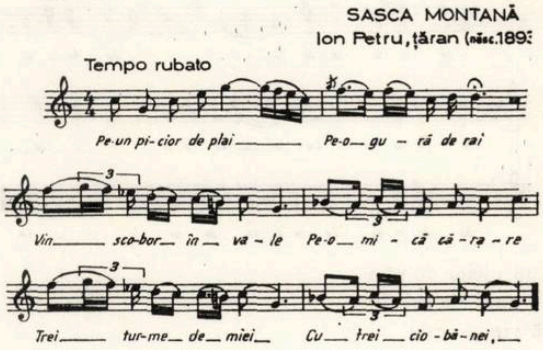
F.53 1) și 55 a) Categ—I var. g —



Ion Ienuică spunea că a auzit această melodie cu textul :
Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai
Iată vin pe cale
Coborînd la vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei
de la un anumit Costa (?) moș bătrîn din Sasca Montană.

În Sasca Montană țăranul (magaziner) Ion Petru de 29 ani mi-a cîntat la 17.XI.1922 următoarea variantă a aceleiași melodii a *Mioriței* dar tot numai pe un text fragmentar :

F.55 b) categ. I var. f)



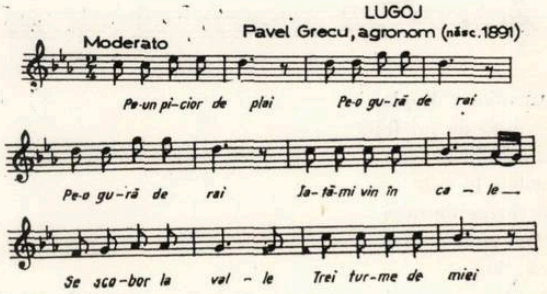
Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai
Vin, scobor în vale
Pe-o mică cărare
Trei turme de mei
Cu trei ciobănei,
Unul ungureanu,
Unul moldoveanu
Unul i vrînceanu...
Iar cel ungurean
Și cel moldovean
Mări se vorbiră
Și se sfătuiră
Ca în apus de soare
Pe el să-l omoare...

Susținerea d-lui Bujor Barbu deci, despre existența melodiei Mioriței de categoria I în comunele Sasca, e fără îndoială confirmată.

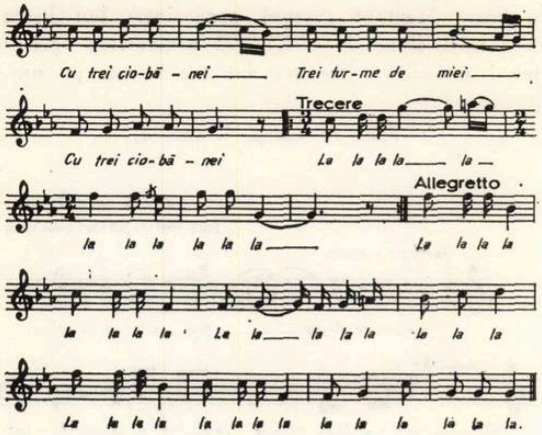
În 2.VI.1925 mi-a cîntat la fonograf (F. 105) în Caransebeș și preotul Martin Rădoiu din comuna Ohaba Forgaci, jud. Severin o melodie a Mioriței de categoria I. Nu destul de clar redată și cu text numai fragmentar, nu am mai trecut-o printre celelalte Miorițe culese.

O altă : a II-a categorie a Mioriței din Banat mi-o cîntă Pavel Grecu, agronom în Lugoj, întîi neimprimată la fonograf la 15 noembrie 1921 ; aceasta este următoarea :

Categoria II var. a [5] —

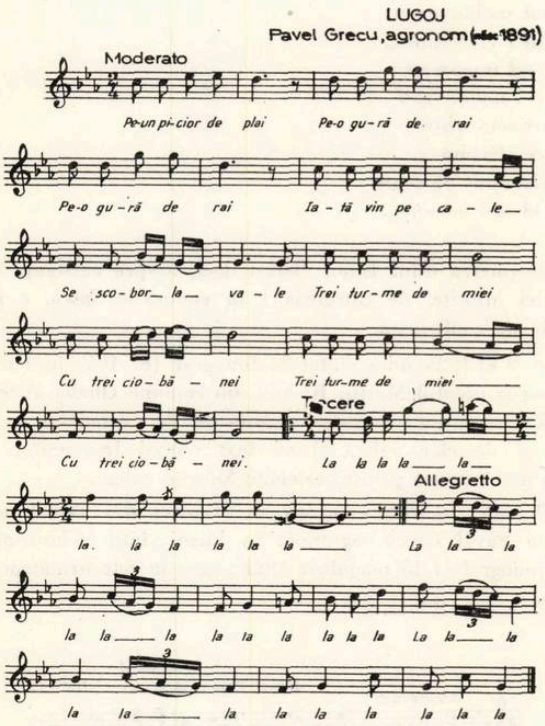


[5]) Această categorie a Mioriței II pare a fi combinată cu un fel de Doină așa-zisă „a ciobanului care și-a pierdut și și-a regăsit oile."



Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai (bis)
Iată vin pe cale
Se cobor la vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei/bis
La, la la...
apoi imprimată şi la fonograf în 9 mai 1925, tot în Lugoj ;

F.96 c) Categ. II var. b[6]) —

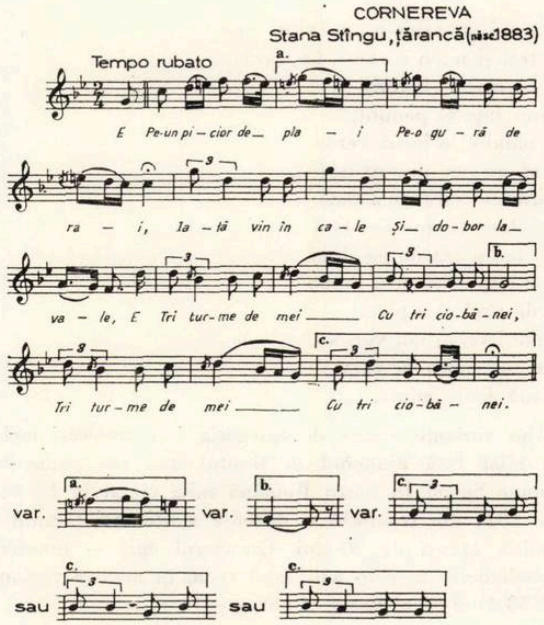


Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai (bis)
Iată-mi vin în cale
Se cobor la vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei/bis
La, la, la...

Pavel Grecu mi-a spus că melodia şi textul *Mioriţei* comunicate a auzit-o pe la 1915 de la ţăranul George Truia din comuna Goruia (jud. Caraş). Mergînd în 10 mai 1925 împreună cu dînsul la Osoruia pentru a afla urmele acestei melodii, ni s-a spus că G. Truia a decedat în primii ani ai întîiului război mondial pe frontul galiţian. În sat altcineva nu cunoştea această melodie.

În vreme ce melodiile de pînă aci ale Mioriţelor din Banat mi s-au cîntat numai pe fragmente de texte sau numai la instrumente muzicale, în comuna Cornereva, judeţul Severin o ţărancă cu numele Stana Stîngu mi-a comunicat în 9 noembrie 1922 un text complet de o a III-a categorie a melodiei *Mioriţa* din acest ţinut. Este următoarea :

F.41 h) şi 42 a) şi b) Categ. III —



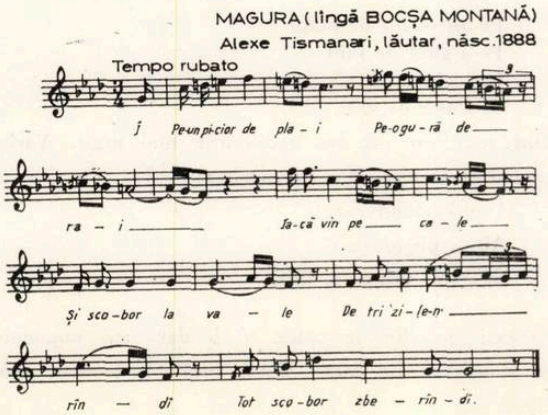
E, Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai
Iată vin în cale
Şi dobor la vale
E, Tri turme de mei
Cu tri ciobănei/bis
Unu-i ungurean,
Unu-i moldovean
Şi unu-i vernicean.
Iată s-or vorbit
Ai doi veri primari
Pe cel vernicean
Ei să mi-l omoare
La apus de soare,
C-are oi mai multe,
Multe şi cornute
Şi cai învăţaţi
Şi câni mai bărbaţi.
. . . . . (Cel jertfit ar fi cel
. . . . . .vrîncean. ss. T.B.)
. . . . . .
Şi ea înţelegea
Cum ăi doi vorbia...
Ea nu mai mînca
Trei zile, trei nopţi,
Numai tot sbiera.
Stăpînioru ei
Aşa o-întreba :

[6]) Observaţiile făcute la melodia cat. II a, sunt valabile şi aici.

— Mioriţă, Mioriţă,
Ori ţie nu-ţi place
Pe-unde te port eu
Pe padini întregi
Pe isvoare reci ?
— Ba, Doamne, mie-mi place...
Iat-am auzit
Asară-n desară
Pe tine te-omoară,
Pe mine mă taie.
— Taci mioriţa mea,
Taci tu nu sbiera.
Dacă tot o fi
Şi va fi aşa
Tu să le spuni
Cuşmiţa mea
Să mi-o pună, pună
Nourel pe ceriu ;
Botiţa mea
Să o pună
Toegel pe ceriu ;
Fluerul meu
Să mi-l ducă, ducă
La capătul strungii.
Şi de-o fi
Tu să te-ntîlneşti
Cu măicuţa mea
Să-i spuni :
Eu m-am însurat
Şi eu am luat
Fată de-mpărat ;
Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa
Şi cei vulturei
Mi-or fost nuntaşi,
Mierle de cele mari
Mi-or fost viorari.

Cu un text şi mai lung care se aseamănă cu varianta textului *Mioriţei* din comuna Brebul, publicată — cum am arătat — de George Cătană mai întîi în revista *Luceafărul* din Sibiu în 1905, mi-a cîntat la 8 noembrie 1921 la fonograf, o nouă melodie a Mioriţei, Alexa Tismănai de 33 ani, din cătunul Măgura de lîngă Bocşa Montană. Numele său adevărat însă nu a fost Tismănai, cum îl exprima dînsul, ci „Tismănari", cum s-a constatat din registrele de botez ale bisericei din Bocşa Montană. El face parte din acei aşa zişi „bufeni" din Banat, ai căror strămoşi au venit din Oltenia, probabil din părţile Tismanei din Gorj. Clasăm Mioriţa sa la :

F. 25 b) Categ. IV —



1 Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai
Iacă vin pe cale
Şi scobor la vale
De trei zile-n rîndî
Tot scobor zbierîndî
După frunză deasă,
Iarbă de mătasă,
Apă răcoroasă,
Doină drăgăstoasă...
Nimeni nu-mi davea
Oiţe mai frumoase
Şi mai număroase,
Grase şi lăptoase,
Albe şi lînoase,
Ca cioban mocan.
Baciul moldovan. [7]).
Şi le mînă-n şir :
„Bîr oiţe, bîr."
da Ai doi ciobănei
Ei mi s-or vorbit
Pe cioban mocan
Baciul moldovan
Cînd o fi-n spre soare
Vorbea să-l omoare.
Cine auzia
Şi îi povestea ?
Oiţa, oiţă,
Cu lîna pliviţă ;
Lui cioban mocan
Baciul moldovan
Ea aşa-i zicea :
„Stăpîne, stăpîne,
Ce mi-o fi de tine ?
Că-i doi ciobănei
Ei mi s-or vorbit,
Cînd va fi-n spre soare
Vorbeau să te-omoare !
Cuţitul păgîn
Să ţi-l bagi în sîn
Şi boata de fag
Să ţi-o pui la cap."
El din grai grăia :
— „Oiţă, oiţă,
Cu lîna pliviţă,
Am trei cîni de stînă
Crescuţi de-a mea mînă
El din grai grăia,
La cîni îmi striga :
— „Na ! Căţel de stînă
Crescut de-a mea mînă
Eu te-am crescut mare
Şi te-am făcut tare."
El trei cîni avea,
La căţel striga ;
Căţelu-auzia
Cînd cioban striga ;
Pe cîmpia verde
Tare se repede,
Pe cîmpia largă
Repede aleargă :
„Stăpîne, stăpîne,
Ce mi-o fi de tine ?"
Dar cioban mocan
Îi tot povestea :
„Cei doi ciobănei
Ei mi s-or vorbit
Cînd o fi-n spre soare
Vorbeau să m-omoare."
Căţelul zicea :
„Cuţitul păgîn
Să ţi-l bagi în sîn
Şi boata de fag
Să ţi-o puni la cap ;
Ce o fi de tine
O fi şi de mine."
Cei doi ciobănei
Ei mi s-or gătat,
Cînd o fi-n spre soare
Vine să-l omoare
Pe cioban mocan,
Baciul moldovan.
Dar cioban mocan,
Baciul moldovan,
De ei doi ciobănei
El mi se ruga :
—„Voi doi ciobănei,
Spune-mi-ţi direpţ
Cu mîna pe piept,
Spune-mi-ţi curat
Ce sunt vinovat ?
„Tu eşti mai bogat !"
„De sunt mai bogat
Dumnezeu mi-a dat ;
N-am făcut ca voi,
Ci-am grijit de oi
Şi le-am păzit bine
De furi din păduri,
Că-s lupii hăloşi
Şi-s tare sătoşi."
da Ai doi ciobănei
D-asta nu grijea,
Către el zicea :
— „Hai cu noi în codru
Sufleţel de lotru,
Zilele să-ţi frîngem,
Viaţa să ţi-o strîngem
Groapă să-ţi săpăm
Şi să te-astupăm."
da Ai doi ciobănei
Ciinii-i astrîngea,
Doisprzece-mi avea ;
Şi cioban mocan
Un căţel de stînă
Crescut de-a lui mînă.
Ai doi ciobănei
Din grai că grăiau :
— „Tu, cioban mocan,
Baciul moldovan
Hai să ne lovim,
Ala stăpînim."

[7]) Deşi am revenit la Măgura de lîngă Bocşa în 14 noembrie 1922 pentru a fixa textul mai exact de la informator, totuşi a rămas pe alocuri cam confuz şi fragmentar ; îl redăm însă întocmai precum ni s-a comunicat.

Căci care udim [8])
Şi cioban mocan,
Baciul moldovan :
— „Iu ! căţel de stînă
Crescut de-a mea mînă.
Căţelu-auzea,
Cînd mi se câmpia
La câni se repezia
Şi toţi mi-i prăpădia —
da Ai doi ciobănei
Cînd vedea aşa
Pe oblînc fugea,
Pistolul scotea,
Căţelul puşca,
Singele-i pornea,
Puterea-i seca.
Ei din nou ţignea [9])
Pe cioban puşca
In mijloc de buric
Unde-i puterea-n voinic.
El brîul lua,
La foale se-ncingea
Şi din grai grăia :
— „Iu ! Cânii mei de stînă
Crescuţi de-a mea mînă !"
Cânii auzia ;
Pe cîmpia verde
Tare se repede,
Pe cîmpia largă
Repede aleargă
Şi cânii zicea :
— „Stăpîne, stăpîne,
Ce o fi de tine ?"
— „Cei doi ciobănei
Ei că m-or puşcat
In mijloc de buric
Unde-i puterea-n voinic."
Şi cioban mocan
Cuţitul păgîn
Mi l-a scos din sîn—
Cînd el mi-l ţilea
Cu angeru-n piept
Il lovea direpţ ;
Şi cum a lovit
Unu-a şi murit.

Unu a udit
Şi-acel a fugit
Pe oblînc în sus.
Cioban moldovan
La câni el striga
Şi p-ăla-l prindea
Şi mi-l omora.....
El din grai grăia :
— „Oiţă, oiţă,
Cu lînă pliviţă,
Unde să mă-ngropi ?
In dosul stînii
Ca să-mi aud cânii,
Şi-n stîna de oi
Ca să fiu cu voi."
Mumă-sa-auzia
Pe oblînc fugea,
De moldovan întreba :
— „Unde-i al meu cioban.
Baciul moldovan ?"
— „El s-o dus, s-o însurat,
Nevastă şi-o luat."
— „Oiţă, oiţă
Cu lînă pliviţă,
Spune-mi tu direpţ
Unde-i al meu cioban,
Baciul moldovan ?
că Dac-o fi murit,
La popa Ispas
Să-i dau şasă caşi,
Şasă mieluţi graşi."
Oiţa grăia :
— „De cînd nu ne-o muls
Laptele ne-o curs,
Laptele-o negrit
Şi-o împîngenit.
Stăpînă, stăpînă,
Fă-tu atîta bine
Şi ne ia cu tine."
Ea toate le lua,
Acasă le ducea.
Moldovan venia
In vis îi povestea,
Că el s-o gătat,
Nu-i mai de-aşteptat.

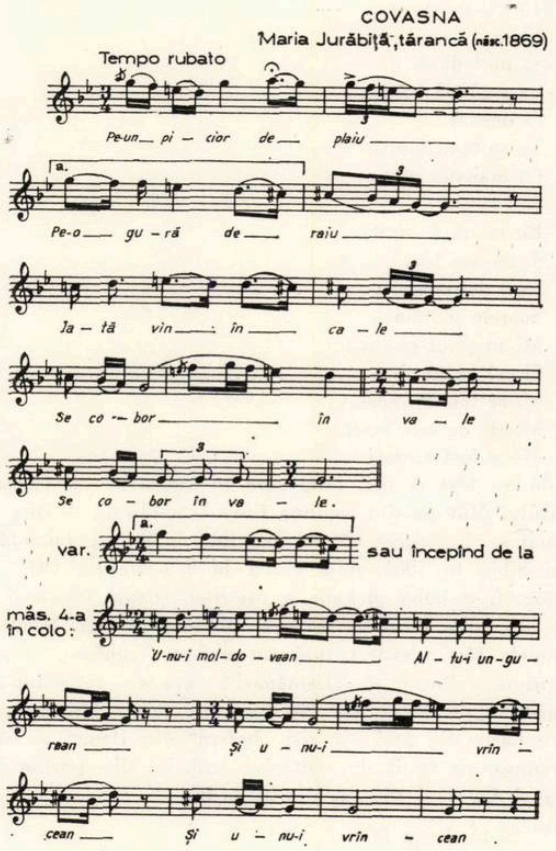
Asemănarea acestui text cu cel al *Mioriţei* publicată de George Cătană m-a îndemnat să fac în vara anului 1925 — 1.VI. o vizită lui G. Cătană în comuna Brebul, jud. Caraş, pentru a cerceta împreună cu dînsul dacă nu cumva se mai găseşte în acea comună sau în satele vecine vre-un urmaş al lui Todor Lăutaşu, care să ştie textul şi melodia baladei *Mioriţa* aşa cum a cîntat-o acesta pe vremuri. Cercetările au avut numai în parte rezultatul dorit. Am putut afla de la cîţiva oameni bătrîni din Brebul, că Todor Lăutaşu era din părţile Bocşei şi e probabil că pe acolo a şi murit, căci în protocoalele bisericei ort. româneşti din Brebul nu e înregistrată ziua morţii sale.

[8]) a udi (exprimat bănăţeneşte „a ugi") = a rămînea.
[9]) ţintea.

Din toate acestea se poate trage o concluzie aproximativă asupra melodiei lui Todor Lăutaşu, despre care aminteşte G. Cătană în prefaţa publicării textului variantei sale, şi anume : fiind satele Brebul şi Măgura Bocşei nu departe unul de altul şi fiind textul ce-l dăm destul de asemănător cu textul cules de G. Cătană, ni se îngădue presupunerea că şi melodia auzită de Cătană pe vremuri de la Todor Lăutaşu era aceeaşi sau se asemăna cu melodia auzită de noi în Măgura. Locul de origine al acestei melodii, e, probabil să fie prin urmare, părţile Bocşei de unde s-a răspîndit apoi şi aiurea.

În anii următori, în legătură cu cercetările mele folclorice muzicale făcute şi în alte părţi ale ţării, am reuşit să culeg şi alte melodii şi texte de ale baladei *Mioriţa*. Astfel la Covasna (Ardeal) în 16 noembrie 1927, mi-a cîntat Maria Jurăbiţă, ţărancă de 58 ani, următoarea melodie pe care o clasăm la

F. 106 a) Categ. V var. a —



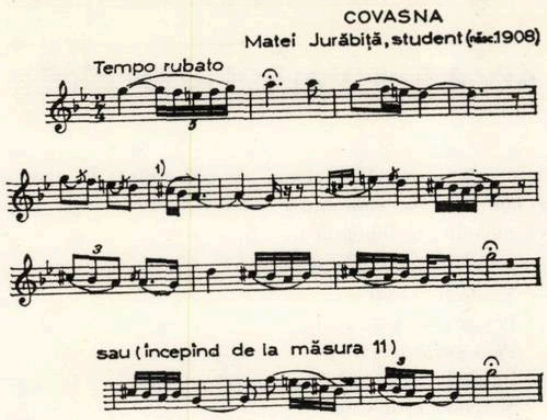
Pe-un picior de plaiu
Pe-o gură de raiu
Iată vin în cale
Se cobor în vale (bis)

Din text nu mi s-a comunicat mai mult. Varianta începînd de la măsura a 4-a încolo :

Unu-i moldovean,
Altu-i ungurean
Şi unu-i vrîncean. (bis)

Aceeaşi melodie de categ. V b dar mai împodobită, mi-a fluierat-o din buze Matei Jurăbiţă, student născut în 1908.

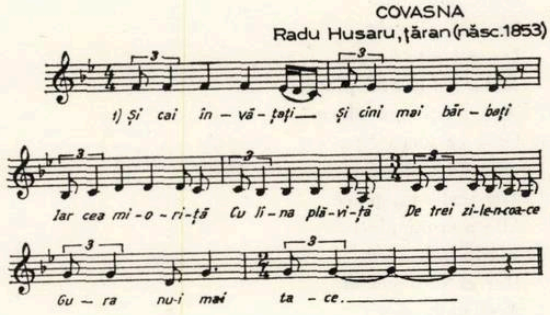
F. 106 b) Categ. V var. b —



uneori fără diez

Tot în Covasna (Ardeal) mi-a împărtăşit la data de 16 noembrie 1927 şi un ţăran bătrîn de 74 ani, cu numele Radu Husaru, o melodie a *Mioriţei*. Vocea lui era însă atît de slabă încît, cu toate silinţele sale, cîntarea nu s-a putut înregistra la fonograf decît în chip foarte palid. Totuşi din unele părţi ale ei se poate stabili că e o melodie a *Mioriţei* de acelaşi fel, pe care o clasăm la categoria V var. c.

F. 107 a) şi b) Categ. V var. c —

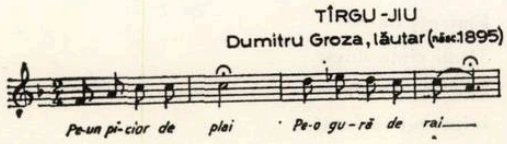


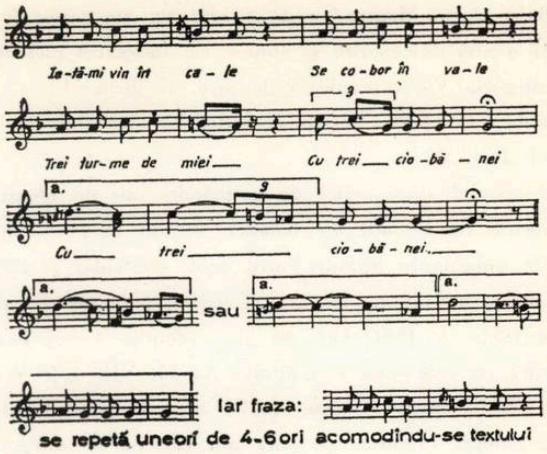
N-a cîntat textul de la început :

Şi cai învăţaţi
Şi cîni mai bărbaţi.
Iar cea mioriţă
Cu lîna plăviţă
De trei zile-ncoace
Gura nu-i mai tace.

În anul 1929 făcînd cercetări folclorice muzicale în Oltenia şi chiar în jurul Tismanei, n-am dat de urmele melodiei *Mioriţei* pe care mi-a comunicat-o Alexa Tismănari în anul 1921 din Măgura de lîngă Bocşa, ci de o altă melodie a baladei *Miorița* pe care mi-a cîntat-o la fonograf lăutarul Dumitru Groza, de 34 ani, în 5 martie 1929 în Tîrgu Jiu, pe care o clasez la :

F. 110 a) Categoria VI —

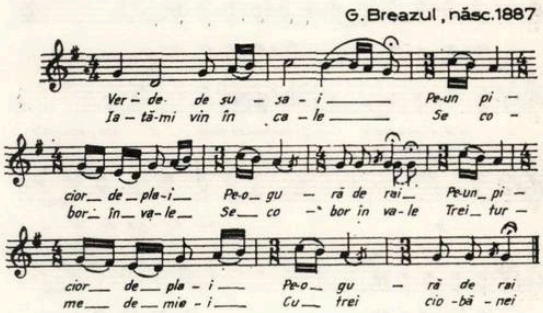




Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai
Iată-mi vin în cale
Se cobor în vale
Trei turme de mei
Cu trei ciobănei (bis)
Unu-i moldovan
Şi altu-i vrîncean
Şi unu-i ungurean.
Mări se vorbiră
Şi se sfătuiră
Pe la apus de soare
Ca să mi-l omoare...
Că cel ungurean
E mai hoţoman,
C-are oi mai multe
Mîndre şi cornute
Şi cai învăţaţi
Şi cîni mai bărbaţi.

Cu un an mai tîrziu în 1930, 25 octombrie, profesorul George Breazul mi-a comunicat o altă, nouă, melodie a *Mioriţei* din Oltenia, pe care d-sa a cules-o de la un ţăran din comuna Amărăşti, jud. Dolj. Cîntată de dînsul la fonograf e următoarea :

F. 168 a) Categ. VII —



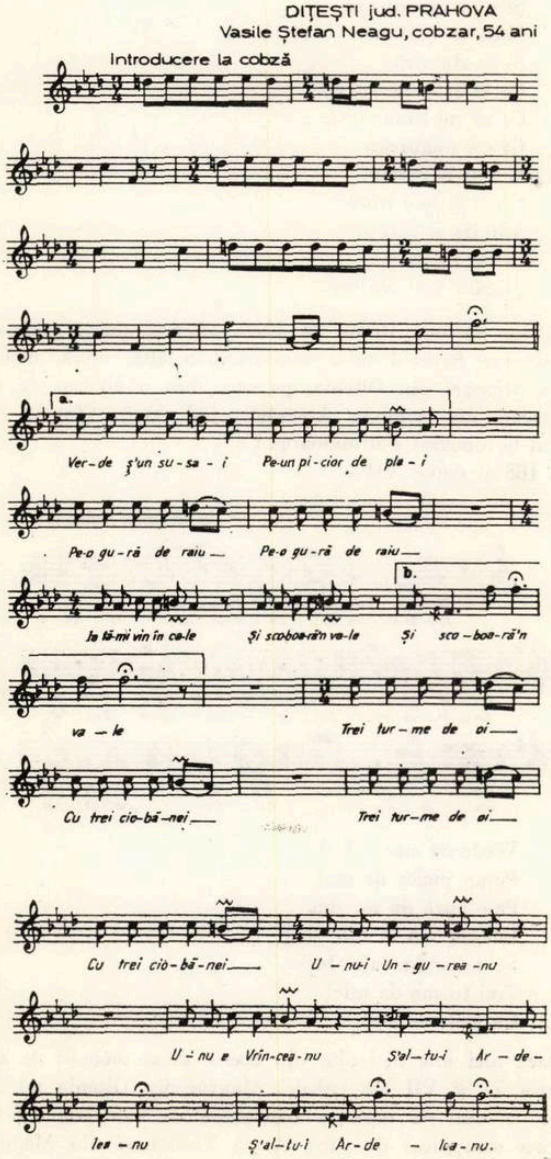
Verde de susai (bis)
Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai /bis
Iată-mi vin în cale (bis)
Se cobor în vale (bis)
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.

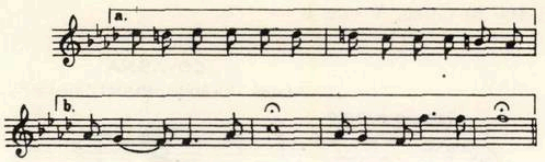
Dacă nici una nici alta din aceste două melodii de categoria VI şi VII ale baladei *Miorița* din Oltenia nu au nimic comun cu melodia bănăţeană de categoria IV ce mi s-a comunicat de către Alexa Tismănari din Măgura

de lîngă Bocşa Montană cum speram eu, am putut face totuşi o altă descoperire şi anume că, începutul melodiei de categoria VII comunicată de prof. G. Breazul : e identic cu cel al începutului melodiilor *Mioriţei* de categoria I din Banat.

Pe temeiul unor astfel de asemănări sau de identice fragmente de melodii ale baladei *Miorița* se pot stabili şi alte importante legături între două sau chiar şi între mai multe melodii de ale acestei balade populare din diferite părţi ale ţării. Iată aci, de exemplu o melodie a Mioriţei pe care mi-a comunicat-o la 15. VII. 1940 cobzarul Vasile Ştefan Neagu, de 54 ani, din comuna Diţeşti, judeţul Prahova, pe care am clasat-o la categoria VIII, dar pentru facerea mai uşoară a comparaţiilor între această melodie a *Mioriţei* cu altele n-am transcris-o la obicinuitul său final sol.

F. 205 şi 204 Categ. VIII —





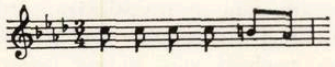
Textul nu consună întocmai cu cel cîntat. Îl dăm aşa după cum ni s-a comunicat ulterior, adică după imprimarea melodiei la fonograf :

Verde de susai
Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai
Iată-mi vin în cale
Şi scoboară-n vale
Trei turme de oi
Cu trei ciobănci ;
Dar p-anume cine ?
Unu-i ungureanu,
Unu e vrînceanu
Şi-altu-i ardeleanu.
Ardeleanu ce zicea ? :
—„ Mioară, mioară,
Cu lînă plăvioară,
Mioară, mioriţă,
Cu lîna plăviţă,
Pupu-te-n guriţă,
Oaie, oaie, oaie,
Cu lînă plăvaie,
De trei zile-ncoace
Iarba nu-ţi mai place,
ori Apa nu-ţi mai place."
dar Oaia ce zicea ? :
—„ *ai* Stăpîne, stăpîne,
Mie iarba-mi place
Mie apa-mi place.
Verde bob năut,
Dar ei s-au vorbit
Acel ungurean
Şi cu cel vrîncean,
La apus de soare
Să mi te omoare,
Că ai oi mai multe,
Multe şi cornute
Şi câni mai bărbaţi
Şi cai învăţaţi.
Ardeleanu ce zicea ?
—„ Mioară, mioară,
Cu lîna plăvioară,
Mioară, mioriţă,
Pupu-te-n guriţă,
Pe mine m-omorî
Şi voi să mă luaţi
Şi să mă-ngropaţi
In tîrla oilor
Un'mi-i jocu meilor ;
Şi mie să-mi puneţi
Fluieraş de fag
Să cînte cu drag,
Fluieraş de os
Să-mi cînte duios,
Fluieraş de sîrmă
Inima-mi răzbună...

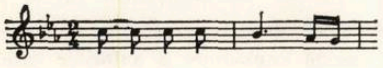
Pe urm-o veni
O babă bătrînă
Cu fota senină,
Din gură-ntrebînd
şi De mînă-ndrugînd,
De-un fecior al ei întrebînd...
Şi voi să spuneţi
Că m-am însurat
Departe de sat
Şi la nunta mea
A căzut o stea,
Steaua cu luna
Care ţine cununa.

Această melodie de categoria VIII are în două părţi ale ei asemănări cu fragmente de-ale melodiilor *Mioriţei* din alte ţinuturi ale ţării noastre :

a) Una din asemănări, mai mult de ordin structural decît tonal, se poate constata între fragmentul din măsura 15 — şi care se repetă şi în măsurile 18, 25 şi 28 ale acestei melodii :

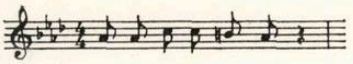


şi între fragmentul 7—8 şi în măsurile 11—12 şi 15—16 a melodiei *Mioriţei* de categoria a II-a din Banat :

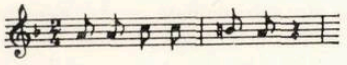


care apare uneori şi în tonalitate minoră.

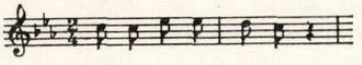
b) O altă asemănare mai apropiată, dar tot numai structurală, putem observa între fragmentele melodiei din Muntenia de categoria VIII :



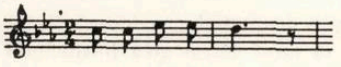
şi între măsurile 5—6, 7—8, 9—10 ale *Mioriţei* de categoria VI din Oltenia :



Iar o altă asemănare, de astă dată nu numai structurală ci şi tonală, ne prezintă acelaşi fragment melodic al *Mioriţei* de categoria VI din Oltenia, transpus în do minor :



cu începutul, adecă cu întiile două măsuri ale Mioriţei tip II din Banat :



(continuare în numărul viitor).

NOTĂ

În *Studies im Eastern Chant,* vol. III, pag. 125, London, Oxford University Press, 1973, redactat de Milos Velimirović, a apărut studiul *Une Nouvelle Interprétation de la Notation Ecphonétique, d'un Manuscrit à Iassy, Roumanie* de Grigore Panţâru însoţit de o notă critică a bizantinologului Egon Wellesz. Acelaşi studiu a apărut mai întîi în Revista Muzica nr. 3, Bucureşti 1967, sub titlul : *Un manuscris de vîrstă milenară.* Autorul prezintă o metodă proprie de descifrare a notaţiei Evangheliarului grec, Ms. 160, păstrat în Biblioteca Centrală a Universităţii din Iaşi, bazîndu-se pe observaţii comparative ale semnelor tuturor pericopelor şi ale altor manuscrise, ţinînd seama şi de tradiţia citirii Evengheliei pînă azi.

Prezentînd manuscrisul de la Iaşi, Gr. Panţâru arată că a ajuns la următoarele concluzii referitoare la interpretarea semnelor ecfonetice.

1) *Semnele reprezintă sunete mai mult sau mai puţin fixe şi nu formule muzicale.*

2) Citirea Evangheliei se făcea pe *tonul unui recitativ melodic simplu,* care ţinea seama de accentul cuvintelor, de accentul principal al frazelor şi membrelor de frază.

3) Recitativul evanghelic nu era lăsat la libera improvizaţie de moment a cititorului, ci fiind notat, era stabilit de o tradiţie unitară a citirii.

4) Cadrul în care se mişca recitativul era cvinta Sol-ré (mi).

5) Marea importanţă a manuscrisului de la Iaşi stă în faptul că ne dă o idee a felului în care se recitau rugăciunile, ecfonismele şi toate recitativele sec. VIII—X inclusiv, atît la Bizanţ, cît şi prin părţile noastre.

Cu privire la datarea manuscrisului autorul crede că se poate plasa în sec. VIII—X inclusiv.

În nota sa critică, Egon Wellesz menţionează că a inclus eseul în volum, datorită faptului că se referă la o importantă problemă, indicată în titlu prin cuvintele : „O nouă interpretare", afirmînd că cercetătorii arată, referitor la semnele ecfonetice, că acestea au derivat din sistemul prozodic al gramaticilor greci, scopul lor fiind de a reaminti citeţului frazele narative, sublinierea unor cuvinte şi finalul fiecărei citiri. Mai departe, atrage atenţia asupra faptului că cercetările efectuate de către C. Hoeg asupra a 200 de manuscrise nu permit interpretarea acestor semne ca fiind muzicale.

Cu privire la datarea manuscrisului, Egon Wellesz este de părere că documentul este în maniera de scriere arhaizantă pentru care W. Gardhausen a folosit termenul „Prunkuncial" sau „uncial liturgic" aplicat manuscriselor sec. IX, X, XI, în care se imită uncialele vechi din sec. V—VI cu scopul de a sublinia importanţa codicelui.

Diferite particularităţi şi felul de scriere indică forma cunoscută „slavonă" (Gardhausen) sau „praeslavonă" cum se observă în două pagini din sec. XI ale Evangheliarului Kuprianovski publicat de Palikarova-Verdeil.

Unele consideraţii privind concepţia şi metoda istorică în „Hronicul muzicii româneşti" de Octavian Lazăr Cosma

de Gheorghe FIRCA

De acolo de unde au lăsat-o clasicii muzicologiei noastre, istoriografia muzicală românească — şi, cu deosebire, aceea ce se consacră trecutului artei sunetelor în spaţiul românesc de spiritualitate — îşi croieşte mai repede drumul, un drum mai sigur, marcat de tot mai solide rezultate. În ciuda vîrstei sale venerabile, istoria nu este scutită nici ea de criza pe care o traversează, periodic, dacă nu permanent, ştiinţele contemporane, datorită avalanşei de informaţie. Această informaţie, care cumulează, pe de o parte, datele trecutului nostru în linie dreaptă, în adîncime, iar pe de alta lărgesc viziunea asupra a ceea ce s-a întîmplat sincronic în diferite zone de cultură muzicală (zone considerate în funcţie de dependenţa şi influenţarea reciprocă a factorilor constitutivi), modifică în chip considerabil optica asupra ariei de cuprindere a faptelor însăşi, metoda istoriografică propriu zisă.

În ceea ce priveşte istoriografia muzicală românească am exagera desigur denunţînd „avalanşa" faptelor particulare, care ar veni să pună într-o grea încurcătură pe cercetătorul trecutului nostru muzical... Un lucru este însă sigur, şi anume, că în măsura în care faptele s-au adăugat cunoştinţei ştiinţifice prin efortul şi bunele rezultate ale unor cercetători, în aceeaşi măsură ele mai aşteaptă a fi descoperite (pe o hartă cu multe pete albe). Luminînd şi interpretînd aceste fapte cercetătorii au a merge cu tot curajul în întîmpinarea necunoscutului, inclusiv a aceluia ce ar răsturna stări de lucruri ce păreau a fi statornicite pentru multă vreme. Aş reţine în acest punct un singur exemplu, ce mi se pare nu numai pilduitor ci de-a dreptul spectaculos. Abia încheiat anul ce a omagiat personalitatea excepţională a lui Dimitrie Cantemir, an în care şi muzicologia s-a întrecut în a sublinia prin tot ceea ce era bun cîştigat în această direcţie, aportul lui Cantemir muzicianul, şi iată, că o lucrare cu merite erudite şi importantă în primul rînd prin aceea că aduce la lumină textul teoretic şi muzical al „Cărţii ştiinţei muzicii", graţie muncii pasionate şi precise a Eugeniei Popescu-Judeţ, deschide cercetării o perspectivă cu totul deosebită. Căci punîndu-ni-se la dispoziţie textul, în toată concreteţea sa, vom completa o seamă de date lacunare, vom discuta în cunoştinţă de cauză şi în acord cu specificul problematicii atît personalitatea lui Dimitrie Cantemir, locul său în cadrul culturii orientale, locul său, apoi, la confluenţa culturilor, punţi spre fondul de cultură muzicală a patriei sale celei adevărate), sistemul propriu de gîndire ca teoretician al muzicii, raportat la sursele perso-arabe şi turceşti dar şi la surse cu caracter de generalitate filozofică ce-l ataşează (precum pe mulţi dintre teoreticienii orientului şi pe arabi, în special) spaţiului de gîndire mediteraneean, spiritualităţii eline, latine, bizantine şi renascentiste.

Istoria este, aşa dar, prin natura ei o „operă deschisă". Deschiderea ei este în egală măsură ideatică şi metodologică. Între contribuţia strict circumscrisă dar de extremă utilitate, urmărim nenumăratele amănunte ale trecutului, şi încercările de sinteză există, oriunde şi oricînd, o condiţionare firească. Este, desigur, necesară o perioadă minimă de acumulare de date pentru a se putea trece la cea mai modestă dintre sinteze ; dar, odată depăşit stadiul acesta incipient, sinteza nu mai aşteaptă completarea golurilor de informaţie astfel încît chiar şi sintezele parţiale, privind una sau alta dintre perioade, unul sau altul dintre fenomene, vin în întîmpinarea unei imagini globale în care unui anume dar încă neindentificat i s-a şi fixat locul într-un ideal „tablou periodic". Posibilă de a fi calificată drept o precipitare spre un scop încă imposibil de atins, sinteza este totuşi un popas necesar în efortul de elucidare a unui trecut tenebros, sursa de certitudine pentru eforturile actuale ale culturii muzicale (o legitimare a ceea ce se numeşte în mod curent tradiţie), un exerciţiu al spiritului şi al spiritului ştiinţific.

O astfel de carte de sinteză este *Hronicul muzicii româneşti* de Octavian Lazăr Cosma.

În consensul celor arătate cu privire la necesitatea îndreptării eforturilor spre cercetarea, în profunzimea şi toată complexitatea a tuturor factorilor ce alcătuiesc istoria muzicii noastre, fără ca investigarea particulară (concretizate în studii şi monografii) să-şi piardă din importanţă, o anume tendinţă spre sinteză caracterizează cercetările din ultimii ani datorate lui Romeo Ghircoiaşiu, Cristian Ghenea, Zeno Vancea, Petre Brîncuşi, Vasile Tomescu, suită în care se încadrează firesc lucrarea lui Octavian Lazăr Cosma.

În chiar această enumerare a autorilor care au năzuit spre cuprinderea generalizată a fenomenului muzical românesc, deosebirile se întrevăd din aria istorică (epocă), din contribuţia limitată la descifrarea anumitor laturi ale activităţii muzicale, din scopul propus de fiecare lucrare în parte. Fără putinţă de tăgadă, aceea care tinde spre acumularea tuturor rezultatelor — chiar dacă supusă deocamdată examenului critic prin primul său volum — este *Hronicul muzicii româneşti.*

Cartea lui Octavian Cosma însumează, în sensul aceleiaşi continuităţi a preocupărilor istorice din ultima vreme, şi punctele de vedere asupra istoriei însăşi pe care vrem să o edificăm, asupra ariei şi fenomenului cultural ce se cer investigate. Faţă de deceniile trecute, istoria muzicii în România relevă o deschidere întru totul semnificativă. Dacă în vechea concepţie, istoria era centrată pe momentul „şcoală naţională" — secolul XIX—XX —, etapele anterioare fiind aproape inexistente în conştiinţa muzicianului de la noi, ca nesemnificativ (prin lipsa de date) şi nespecifice (prin lipsa, aparentă, a unui element naţional definitoriu), nu acelaşi lucru s-ar putea afirma cu privire la actuala concepţie. Prin sondarea treptată a fenomenului anterior momentului amintit, prin meditaţia îndelungată — implicit prin speculaţia de tip cultural-filozofic — asupra a ceea ce este posibil a se fi întîmplat în epocile cele mai îndepărtate, se compune astăzi, pornindu-se, de pildă, de la cercetările lui George Breazul şi I. D. Petrescu, o viziune largă şi o metodă istorică mai complexă, mai nuanţată. Însăşi sursele istoriei noastre se completează : alături de opera de artă, durată, pe de o parte, în conformitate cu principiile secolului al XIX-lea şi, pe de alta, în conformitate cu principiile estetice ale statornicirii stilului naţional în muzică — opera singulară, datorată unei personalităţi distincte şi creatoare ea însăşi de epocă —, se inserează acum în firul istoriei toate acele momente,

culturi — chiar culturi de tipuri diferite — şi fenomene care pot să dea seama de ceea ce s-a petrecut pe teritoriul patriei noastre şi, implicit, pe întreaga arie de geografie spirituală pe care s-a manifestat putinţa românească de germinare a frumosului sonor. Vom atrage atenţia, iarăşi, că accepţia noţiunii de viaţă muzicală şi de operă muzicală apare, în „Hronic" mai ales, considerabil lărgită, cuprinzînd în sfera interesului ştiinţific complexul tuturor factorilor istorici, naţionali, estetici şi tehnici, astfel încît purismul unei contribuţii exclusiv româneşti (ce nu este, de altfel, întotdeauna uşor detectabilă) se converteşte într-o „toleranţă" cu mult mai mare faţă de contribuţiile în primă instanţă, „nespecifice", dar care nu vor întîrzia să-şi arate roadele şi să-şi exercite influenţa chiar asupra acelui specific atît de mult dorit.

Situaţia culturii muzicale româneşti de a fi fost plasată de la începuturile sale încă, la confluenţa orientului cu occidentul, a latinităţii şi a elenismului, a nordului european cu sudul continentului, a Europei centrale cu Balcanii, situaţia în care pe teritoriul actual al României s-au manifestat constant, pînă în secolul trecut o cultură de tip apusean (cu deosebire în Transilvania) şi una de tip răsăritean (în Moldova şi Muntenia) a impus lui Octavian Cosma (precum şi lui R. Ghircoiaşiu, Cr. Ghenea şi V. Tomescu) luarea în considerare a următoarelor surse, capabile a deveni componente ale istoriei noastre muzicale : folclorul, muzica bizantină şi muzica de tip apusean.

a). Poate că funcţia folclorului, cea mai puţin reliefată şi care conţine indiciile pozitive cele mai vagi, este cea istorică. În ciuda acestui fapt, folclorul poate fi luat drept martor nu numai muzicalităţii intrinsece a unui popor ci şi a ceea ce, în mod concret, a statutat acest popor în sistemul său muzical din primele faze de plămădire a formelor şi genurilor muzicale şi pînă în fazele contemporane de evoluţie. Memoria muzicală este în folclor, se spune, foarte scurtă ; dar memoria sistemului muzical, cred, destul de lungă. Pe bună dreptate apelează autorul la mărturiile folclorului pentru a realiza supoziţii cu privire la natura unor genuri şi structuri ale muzicii traco-dacilor, cu privire la ceea ce trebuie să fi fost muzica în perioada de formare a poporului român a evului mediu timpuriu. S-ar putea obiecta totuşi, că, în ceea ce priveşte muzica tracilor, autorul se avîntă uneori dincolo de hotarele supoziţiei, lăsîndu-se furat de certitudini mai greu de demonstrat şi, de aceea, mai puţin convingătoare.

Între concepţia unui Brăiloiu care, indiscutabil ne-a lăsat moştenire o ştiinţă a folclorului cu imense merite fenomenologice, şi aceea a lui George Breazul, care, între cei dintîi, a pus sursele — scrise dar mai ales nescrise — ale artei populare în slujba „artei cronologiei", precum şi aceea a lui I. D. Petrescu, care a adoptat produsul folcloric ca pe unul din termenii metodei comparatiste, Octavian Cosma urmează, cum este şi firesc, cea de a doua direcţie. Se încearcă a se depăşi astfel scepticismul şcolii lui Gusti, al lui Brăiloiu, ca şi acela al exegezelor din unghiul filozofiei culturii, profesat în perioada dintre cele două războaie mondiale, potrivit căruia folclorul, în superba sa apariţie spontană, în anonimatul şi în prefacerea sa perpetuă, constituie doar un indiciu metafizic al sufletului naţional şi, eventual, indiciul unei forţe primare şi al unei viziuni mitice ; perpetuată în subconştientul colectivităţii, această viziune defineşte folclorul ca pe un produs acultural şi anistoric. Ţinînd seama de faptul că, printr-o seamă de caracteristici, cultura noastră arhaică (în care trebuie integrat şi folclorul) s-a ataşat unui orizont în care oralitatea, cu legile sale, a dus la crearea unei anume substanţe şi a unei anumite gîndiri muzicale, nu este, desigur, lipsit de raţiune a apela la folclor ca, măcar prin similitudine, să refacem ceea ce în urma căutării obsesive a documentului scris ar părea că nu mai poate fi refăcut. Metodele istoriei, axate pe documentul palpabil (cît de adevărat şi prob şi acesta de multe ori !), pot ceda unor metode mai elastice, bazate pe logica lucrului intuit şi înţeles. Să nu uităm că pînă şi etnomuzicologia, în întreaga sa tendinţă spre sistem, cu toată armătura sa de metode axate, nu a renunţat la supoziţiile cele mai îndrăzneţe pentru a revela adevărurile cele mai profunde.

b). Cum remarcă pe bună dreptate încă Charles Diehl, cultura bizantină este nu numai un receptacol al influenţelor (ebraică, siriană, elină) ci şi o continuare directă — fără stimulul unei idei de resuscitare de tip renascentist — a antichităţii. În ciuda arhaismului şi a conservatorismului ei, a relativei încetineli în evoluţie (comparată cu arta occidentală), ea nu s-a arătat a fi, din timp în timp, mai puţin o artă europeană, o componenţă a acestei arte.

S-a mai spus, pe drept cuvînt, despre arta bizantină că, într-un consens armonios cu universalitatea sa organică şi spre deosebire de universalismul doctrinar a lumii romane (care cel puţin după Papa Grigore, a stăvilit pentru un timp orice tentativă spre afirmarea individualităţii naţionale), această artă însumează contribuţiile, întru acelaşi spirit, a fiecăruia dintre popoarele care au profesat-o. Artă europeană şi singura „artă cultă" în care ne-am manifestat cîteva veacuri la rînd, artă în care, cum se dovedeşte tot mai insistent, am adus, începînd cu Şcoala de la Putna, o contribuţie originală, *muzica bizantină devine un capitol de seamă al* muzicii româneşti, capitol pe care autorul „Hronicului" îl tratează cu cuvenita atenţie, de-a lungul perioadelor pe care această muzică le fertilizează. Am impresia totuşi a unei prea mari insistenţe asupra unor caracteristici generale ale cîntului bizantin (insistenţă ce se face remarcată şi cu privire la muzica elină), ce instaurează o notă didactică, poate necesară, dar care scoate exegeza din climatul discuţiei la obiect, discuţie strict circumscrisă, veghind şi cîntărind cu grijă de atîtea ori, de altfel, datele cu adevărat revelatoare, temeiul logic şi metodologic al investigărilor.

c). Muzica de tip apusean, care departe de a fi avut o existenţă obscură, de a se fi plasat pe o *terra ignota*, este specifică, timp de secole Transilvaniei şi, cu tot mai multă insistenţă, începînd cu finele secolului al XVIII-lea, Moldovei şi Munteniei. Între situaţia de manifestare minoră, de la periferia culturii occidentale — caracteristică, desigur, multora dintre fenomenele depistate — şi aceea de manifestare „de factură" occidentală, vădind însă trăsături certe de originalitate — cazul Bacfarc — sau devansatoare istoric faţă de ceea ce se va întîmpla la un mai înalt grad de semnificaţie artistică în Apus — cazul Croner — există nenumărate grade şi nuanţe pe care, Cosma le are în vedere.

Este astăzi, fără doar şi poate, neavenită orice punere la îndoială a legitimităţii apropierii culturii de tip apusean a Transilvaniei de consemnare a acesteia într-o istorie a muzicii româneşti. Concepţia unei identităţi pure a muzicii româneşti, concepţie născută tot în avîntul edi-

ficării unei şcoli naţionale, şi care a atins maxima intensitate teoretică în perioada interbelică, nu-şi mai poate proiecta cu aceeaşi virulenţă astăzi pretenţiile „izolaţioniste" asupra unor perioade mai îndepărtate sau mai apropiate. Echilibrul, ce trebuie să domine convingerile, tezele şi principiile, rezultă din însăşi maturizarea fenomenului componistic românesc, dintr-o mai sigură conştiinţă a originalităţii creaţiei, a neatîrnării sale faţă de un curs artistic exterior, din eliminarea complexului de inferioritate prin autodefinirea acestei creaţii în datele şi la exigenţele contemporaneităţii. Echilibrul acesta atrage firesc după sine echilibrul reflectării tuturor realităţilor descoperite sau pe cale de a fi descoperite. Este ceea ce învedereză şi Octavian Lazăr Cosma, scrutînd nu numai obiectiv ceea ce s-a petrecut în această arie occidentalizată şi occidentalizantă a muzicii pe teritoriul României, ci şi posibilele sau demonstratele interacţiuni dintre diferitele culturi, dintre românesc şi neromânesc, dintre autohton şi universal etc. ; în fond acest caracter autohton ia naştere şi prin împrumutul de valori, elemente şi idei, se plămădeşte în interferenţa dintre factorii diferiţi ai culturilor, cum am explica altfel interesul reformei pentru mediul românesc din Ardeal ? Numai printr-o acţiune de prozelitism religios ? Nu a fost oare necesară în această acţiune învingerea rezistenţei „culturale" a acestui mediu, respectiv, a muzicii bizantine, ce denotă o uimitoare continuitate şi o comunicare aproape neîntreruptă cu românitatea de dincoace de munţi ? Profesînd în continuare izolaţionismul cultural, în numele purităţii spiritului românesc în artă, nu facem decît să diminuăm dimensiunile propriei noastre culturi, atitudine pe care o dezic nu numai atacurile reformei ci şi acelea ale catolicismului (unirea) sau cele politico-culturale de desnaţionalizare.

Deşi nu prea numeroase, există suficiente dovezi ale întrepătrunderii, în forme concret-artistice, dintre muzica occidentală şi cea orientală sau populară (se relevă mai mult interesul compozitorilor de piese şi suite instrumentale pentru melodiile şi, cu deosebire, dansurile româneşti, dar este totodată surprinzătoare şi adoptarea scriiturii polifonice pentru cîntul bizantin — precum în acel *Kyrie* descoperit de Gheorghe Ciobanu), istoriografia noastră nu încetează să cerceteze astfel de confluenţe; în acest sens, „Hronicul" îşi impune nu doar o linie de conduită, ci şi realizarea unei sinteze a rezultatelor de pînă acum.

Ideea conducătoare, manifest exprimată sau resimţită în subtextul oricărei întreprinderi investigatoare, este la Octavian Cosma aceea a originalităţii creaţiei româneşti, a treptatei sale afirmări pe fondul unei conştiinţe naţionale în devenire, presupunîndu-se un grad tot mai avansat de conturare a unei ideologii (chiar a unei estetici), de maturizare a profesionalismului (proces ce va sta, desigur, cu deosebire în atenţia volumului următor al lucrării).

Firului epic, ce ataşează textul lucrării genului istoric clasic unei modalităţi de înlănţuire în parte cronologică şi în parte marcată de semnificaţia faptelor studiate (în acest caz asistăm la întreruperea curgerii ritmice a anilor şi etapelor în favoarea paralelismului evenimentelor), se întrerupe firul epistemologic al unei cercetări a fenomenului propriuzis muzical. Cercetarea acestuia este singura capabilă să procure mijloacele prin care evenimentul dobîndeşte un relief, un sens istoric şi axiologic. Recurgînd constant la analiza momentelor de artă muzicală avute la îndemînă — într-o măsură diferită, chiar inegală : în funcţie de felul şi amploarea documentului (ce ne parvine integral, sau dimpotrivă lacunar sau chiar fragmentar), în funcţie de ceea ce se relevă dintr-o dată ca avînd o însemnătate artistică, sau în funcţie de ceea ce trebuie dovedit printr-o mai amănunţită „desfacere" a unui întreg în părţile sale componente —, autorul se sprijină pe argumentul cel mai direct şi îşi înzestrează metoda cu o solidă armătură profesională. Reuşind să ridice vălul necunoscutului şi să risipească judecăţile aproximative, sau superficiale, prejudecăţile în ultimă instanţă cu privire la unele opere, transformă valorile considerate pînă nu de mult drept „istorice" în valori, dacă nu definitive, în orice caz capabile a înfrunta timpul şi de a se confrunta cu exigenţele ştiinţei actuale.

Nu ne înşelăm în a afirma că, prin amploarea întreprinderii şi capacitatea de sinteză, ce relevă între altele şi particularităţile de concepţie şi implică şi metodă — pe care, prin forţa împrejurărilor le-am supus aici unui prea succint comentariu —, Hronicul muzicii româneşti de Octavian Lazăr Cosma marchează, într-un moment oportun şi prin potrivite mijloace, o etapă semnificativă în dezvoltarea actuală a istoriografiei muzicale româneşti.

Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach de Sigismund Toduţa

de Andreas PORFETYE

După apariţia unor valoroase lucrări originale de muzicologie românească : *Hronicul muzicii româneşti* de Octavian Lazăr Cosma, *Istoria relaţiilor muzicale între Franţa şi România* de Vasile Tomescu, a apărut, la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, o nouă carte de strictă specialitate muzicală : *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach* de Sigismund Toduţa, în colaborare cu Hans Peter Türk. Este de fapt al doilea volum din aceeaşi serie (vezi *Formele muzicale ale Barocului,* vol. I), datorat eminentului muzicolog şi creator, deopotrivă. Acest volum nu reprezintă doar o urmare firească a primului, este mai mult „un omagiu închinat autorului *Invenţiunilor,* care acum 250 de ani a aşternut pe pentagrama, spre bucuria tuturor *Liebhabern des Claviers* şi tuturor *Lehrbegierigen,* o operă didactică inegalabilă", cum însuşi autorul se exprimă în introducere. La fel ca cele 30 de *Invenţiuni* — 15 la două şi 15 la trei voci, a căror analiză reprezintă subiectul studiului de faţă — este şi noua lucrare a lui Toduţa, în primul rînd o operă didactică şi, să spunem de la început — de ce nu ? — chiar dacă eventual nu inegalabilă, sigur greu de egalat ; este un compendiu de care, de acum încolo, la noi, cu greu se pot lipsi cei ce vor să studieze arta sunetelor, precum şi cei care vor îndruma tineretul studios în greul şi anevoiosul drum spre marea muzică. Aşa cum *Invenţiunile* lui Bach nu sînt doar parte integrantă din literatura de bază a viitorilor pianişti şi muzicieni în general, — există oare un muzician, care n-a cîntat măcar o singură *Invenţiune* la două sau trei voci ? — ci sînt însăşi baza, „prima gramatică pentru toţi interpreţii" (Spieler), cum se exprima J. G. Walther, şi totodată primul „studiu practic al compoziţiei", (J. Kirnberger), aşa, credem, se va întîmpla şi cu minuţioasele analize prezentate de Toduţa în partea a doua a tomului de faţă. Sîntem convinşi de acest lucru, întrucît acestea ni se par a fi întocmite cu extrem de multă obiectivitate. Ce vrem să spunem prin acest cuvînt, obiectivitate, care sună, să recunoaştem destul de comun ? Cine a încercat să analizeze măcar una din aceste „piese mici" şi-a dat desigur seama în cîte feluri pot fi ele analizate, ca de altfel toată muzica maestrului de la Leipzig, căci analiza depinde de poziţia pe care te sprijini, de unghiul din care vrei să priveşti. Dacă eşti adept al simbolului cifrelor în muzica lui Bach, în *Invenţiuni* vei găsi suficiente dovezi „concludente". Adepţii diferitelor alţor simboluri, al alfabetului numerelor, literelor, simbolul afectelor, etc., etc., toţi vor găsi suficiente argumente în sprijinul teoriei dezvoltate de ei. Ei bine, Toduţa stă — dacă putem spune aşa — deasupra tentaţiei de a dezvolta o teorie proprie despre muzica marelui cantor, de a adăuga încă una la cele zeci, dacă nu sute, existente. Autorul a rezervat amatorului care caută cu fervenţă asemenea „curiozităţi" un spaţiu suficient de extins, în prima parte a volumului, aceea foarte sugestiv intitulată *Prolegomena,* unde se dă cuvîntul unui extrem de mare număr de „specialişti" în materie, unde urmează un nume mai sonor decît altul, o parte în care domină citatul. Recunoaştem, este foarte interesant alcătuită această parte. Despre *Geneza Invenţiunilor,* istoricul lor, *Cembalo, clavecinul sau clavicord ?, Invenţiunea este o formă muzicală ?,* Dacă compoziţia se poate învăţa ?, despre Bach pedagogul, obiectivele artistico-estetice, despre simbolurile în muzica lui Bach, amatorul în această materie găseşte extrem de multe amănunte caracteristice, care se citesc cu multă plăcere.

Şi aici, Toduţa rămîne muzicianul-muzicolog obiectiv. Prezintă cititorului păreri diferite, dar rămîne rezervat în a exprima pe cea personală, pe care totuşi n-o ascunde şi care reiese tocmai din abila alegere şi combinare a diferitelor citate. Ea nu se situează niciodată pe o anumită poziţie fixă, rămînînd peste tot, deasupra certurilor muzicologice, nu „favorizează" una sau alta dintre teorii, totul fiind cîntărit cu chibzuinţă. Cred că în aceasta constă obiectivitatea autorului, contribuţia sa originală — de ce nu ? marele merit de a fi întocmit această amplă *Prolegomenă.*

Desigur, secţiunea cea mai de seamă din lucrarea de faţă o reprezintă partea secundă, analizele celor 30 de *Invenţiuni,* care nu vizează doar latura tehnică, de altfel extrem de amplu dezvoltată — nu scapă nici un amănunt, nici cel mai mic detaliu —, şi în care autorul caută să demonstreze legătura indisolubilă dintre muzica lui Bach şi tradiţia, practica muzicală a celor mai îndepărtate vremuri care, cîteodată, se pierde în ceţurile antichităţii eline. Desigur, aici subiectivului îi este rezervat un loc mai pronunţat. Comparaţia acelor scheme motivice, unde osatura „grafică" a elementelor comparate este mai întotdeauna aproape de identic, nu poate fi interpretată de către toţi în acelaşi spirit cu autorul, lucru absolut normal, mai cu seamă cînd doar „osatura", punctele principale se suprapun şi nu întreaga linie. Este ştiut că o singură notă adăugată sau eliminată, în cadrul unei melodii, poate schimba destul de mult fizionomia acesteia, mergînd chiar pînă la alterarea conţinutului expresiv. De altfel, nu demonstrarea completei identităţi a celor comparate a stat în intenţia autorului, ci „descoperirea", facerea vizibilă a acelor rădăcini lungi şi extrem de ramificate ale muzicii lui Bach, ce sînt înfipte în fertilul sol al tradiţiei, al practicii muzicale din cele mai străvechi timpuri ; unitatea materialului sonor, tezaurul muzical comun al intonaţiei din care marele muzician s-a adăpat. Şi acest lucru, autorul l-a demonstrat cu mare măiestrie.

Toduţa este adeptul formei strofice în cadrul invenţiunilor, a formei Bar, de acord cu majoritatea muzicologilor, analizatori ai muzicii lui Bach. Dar şi aici se poate remarca obiectivitatea sa. Sînt citaţi diverşi confraţi, cu intenţia de a sprijini cele afirmate sau de a arăta alte consideraţii morfologice.

Analizele mi se par extrem de bogate, meticulos întocmite, în care nici cel mai mic amănunt nu a scăpat, dar niciodată textul nu devine arid, sec, ca în multe alte analize de acest gen. Poate datorită şi stilului, extrem de plastic şi clar, bogat în expresii colorate ce conferă materialului ştiinţific de cel mai înalt grad, prospeţime, vioiciune. Datorită acestui fapt, analizele se citesc cu destulă uşurinţă, chiar cu plăcere. Bineînţeles, cu condiţia de a fi în stare să savurezi bogatul, nu rareori ineditul, conţinut.

În concluzie, o carte de mare interes ştiinţific, extrem de utilă, realizată la un nivel muzicologic cît se poate de înalt.

Zeno Vancea: Prolog simfonic

La pupitrul Orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu", dirijorul timişorean Nicolae Boboc şi-a început programul cu o primă audiţie românească a unei noi lucrări de Zeno Vancea : *Prolog simfonic.* Scrisă în anul 1973, lucrarea i-a fost inspirată compozitorului de piesa *Bălcescu* a lui Camil Petrescu, fiind concepută ca o introducere muzicală în atmosfera dramei, aşa cum Beethoven a compus asemenea introduceri la piesele *Egmont* sau *Coriolan.* Drept urmare, *Prologul simfonic* — în fond o uvertură concisă, a cărei durată de execuţie nu depăşeşte 9 minute — îşi propune să caracterizeze figura lui Nicolae Bălcescu pornind de la două teme de bază : una nostalgică, lirică, expusă de violoncel şi reluată apoi de compartimentul coardelor, semnifică dorul de patrie al eroului, exilat departe de pămîntul natal ; cealaltă, plină de vigoare, evocă activitatea de luptător revoluţionar şi de gînditor progresist a lui Bălcescu. Pe parcursul *Prologului* — după o scurtă introducere cu caracter cameral, în care se fac auzite pe rînd clarinetul bas, viola, violoncelul şi cornul în solo-uri cu rezonanţe poetice — cele două teme sînt prelucrate în aşa fel, încît personalitatea lui Bălcescu apare conturată în chip sugestiv, într-o alternare de momente tumultuoase, dramatice, cu altele de relaxare sau de concentrare meditativă. O scurtă concluzie subliniază izbînda finală a principiilor formulate de Bălcescu, printr-o culminaţie rezultată în chip firesc din acumularea ideilor muzicale prelucrate anterior.

Noua lucrare a lui Zeno Vancea se prezintă ca o uvertură programatică, scrisă în stilul polifonic-cameral caracteristic autorului, cu o orchestraţie transparentă, datorită căreia discursul muzical nu apare niciodată stufos, încărcat, în ciuda folosirii unui aparat instrumental destul de amplu. Nicolae Boboc a înţeles aşa cum se cuvine intenţiile compozitorului, reuşind să prezinte *Prologul simfonic* — mai ales la concertul al doilea, de sîmbătă seara — în condiţii care i-au asigurat aprecierea publicului.

Deşi a avut la dispoziţie un număr restrîns de repetiţii, dirijorul oaspete a izbutit să realizeze şi o foarte antrenantă interpretare a *Simfoniei nr. 4 în La major, op. 90 (Italiana)* de Mendelssohn-Bartholdy, în care mai ales dificilul Final a demonstrat că suflătorii de lemn ai Filarmonicii sînt în măsură să-şi asume riscurile unui tempo deosebit de viu.

Solistul serii a fost violonistul Avy Abramovici, în *Concertul nr. 4 în Re major KV 218* de Mozart, cea mai strălucitoare şi mai fermecătoare dintre lucrările concertante mozartiene dedicate viorii. Dincolo de o tehnică instrumentală care trebuie să dea impresia inexistenţei numeroaselor dificultăţi ale părţii solistice, concertul acesta pretinde un simţ poetic, un avînt, o îndrăzneală expresivă, fără ezitări şi regrete. Este ceea ce Avy Abramovici a ştiut să demonstreze, pe parcursul unei execuţii dominate de o sonoritate deopotrivă penetrantă şi vaporoasă, de o tehnică sobră şi de o remarcabilă detentă spirituală şi musculară. Acompaniamentul lui Nicolae Boboc a fost atent, discret, în stil, încălzind discursul orchestral cu o flacără spirituală mereu vie.

Constantin Palade: Poemul „Comunistul"

Concertul simfonic al Filarmonicii „George Enescu" din 2 şi 3 martie a prezentat două puncte de interes deosebit : prima audiţie bucureşteană a poemului pentru cor şi orchestră *Comunistul* de Constantin Palade şi debutul la pupitrul primei orchestre a ţării a tînărului dirijor Aurel Niculescu.

Deşi scrisă în 1962, lucrarea lui Constantin Palade a ajuns abia acum să fie programată în Capitală, după ce prima ei audiţie absolută a avut loc în 1963 la Iaşi sub bagheta lui George Vintilă şi apoi a lui Ion Baciu, existînd şi o înregistrare specială a acestei din urmă interpretări în fonoteca Radiodifuziunii, cu concursul corului Filarmonicii, dirijat de Ion Pavalache. Inspirat de poezia cu acelaşi titlu a lui Nicolae Labiş, poemul îşi propune să ilustreze cu mijloacele corului şi ale orchestrei simfonice, conţinutul poetic al versurilor, dominate de o expresie senină, mai mult lirică, care-şi găseşte ideea centrală în cuvintele : *„Nimic pentru tine, tot pentru toţi."* Drept urmare, discursul muzical este, la rîndul lui, astfel conceput, încît versul acesta să constituie punctul central de apoteoză al poemului.

Urmărind să creeze de la început o atmosferă care să evoce elanul combativ şi hotărîrea de acţiune a personajului simbolic menţionat în titlu, Constantin Palade aşează în fruntea poemului său o introducere orchestrală plină de dinamism şi de forţă mobilizatoare. Apoi, brusc, atmosfera se schimbă o dată cu intrarea corului de femei, care deapănă o melodie largă, cantabilă, în acompaniamentul arpegiat al coardelor în pizzicato. De aici înainte, corul — fie feminin, fie bărbătesc sau mixt — va fi permanent pe primul plan, demonstrînd abilitatea compozitorului în mînuirea unor ample ansambluri vocale. Urmînd unei secţiuni în care ambianţa se învolburează, corul de femei revine cu o evocare lirică a peisajului primăvăratic, pentru ca versul mai sus citat să prilejuiască momentul culminant — în tempo *Marciale* -- după o nouă învolburare. În restul lucrării alternează momente senine, destinse, cu altele pline de elan, ca în concluzie muzica să îmbrace un caracter de mare vivacitate şi de strălucire festivă.

Prin conţinutul său şi prin limbajul folosit, poemul *Comunistul* continuă cu succes seria lucrărilor vocal-simfonice ale lui Constantin Palade, începută cu *Gheorghe Doja* şi urmată de astfel de creaţii ca *Grivița luptătoare, Cîntecul patriei mele, Lupta dreaptă ne-a înfrăţit,* etc.

La pupitru, tînărul Aurel Niculescu — apreciat solist al violoncelului şi membru al cvartetului de coarde „Philharmonia" — s-a impus ca un dirijor suplu, precis, capabil să antreneze orchestra în execuţii totodată avîntate

și pline de precizie ritmică. Calitățile acestea, întrevăzute în poemul lui Constantin Palade, și-au găsit o deplină confirmare în suita *Tablouri dintr-o expoziție* de Mussorgski-Ravel, pe care a prezentat-o cu un remarcabil simț al coloritului, folosind o bogată și rafinată paletă de nuanțe dinamice. În această mereu schimbătoare succesiune a ambianțelor, Aurel Niculescu a vădit posesiunea unor calități de poet și de pictor, preocupat să pună în valoare fiecare detaliu pitoresc al partiturii cu o sensibilitate nedezmințită. Orchestra l-a urmărit cu atenție, i-a înțeles intențiile și le-a realizat cu minuțiozitate, cele cîteva excepții (*solo-ul nu prea izbutit de tubă în Bydlo,* intrarea în contratimp a tobei mari în *Marea poartă a Kievului)* neputînd schimba impresia generală excelentă a acestui debut dirijoral.

Între cele două lucrări extreme ale programului, Corneliu Gheorghiu a susținut partea solistică în *Concertul nr. 26 pentru pian și orchestră în Re major, KV 537* (supranumit „al încoronării") de Mozart. Ca întotdeauna, pianistul s-a impus prin calități de precizie a frazării și a ritmicii, printr-o anumită limpiditate instrumentală, lipsindu-i însă forța, vigoarea, hotărîrea în atac, varietatea nuanțelor, care fac cu toate parte integrantă din stilul mozartian, mai ales în acest Concert, în care abundă pasaje de mare strălucire și exuberanță. Interpret experimentat al lui Mozart, Corneliu Gheorghiu va ști desigur să ne ofere, cu un viitor prilej, satisfacțiile pe care — de data aceasta — ni le-a dat numai parțial.

Wilhelm Berger: Muzica de concert pentru flaut, coarde și percuție

Parcurcînd cronologia creației lui Wilhelm Berger de-a lungul celor 20 de ani care s-au scurs de la scrierea primei lucrări *(Cvartetul de coarde nr. 1,* 1954), ne surprinde înainte de toate productivitatea sa ieșită din comun : aproape anual, de sub pana compozitorului ies 3—4 lucrări de amplă respirație în domeniul simfonic sau cameral, culminația fiind atinsă — din acest punct de vedere — în 1967, cînd dă la iveală nu mai puțin de 7 noi opusuri *(Sonata pentru violoncel solo, Sonata pentru vioară și violă, Cvartetele de coarde nr. 9, 10, 11, și 12, Concertul pentru violoncel și orchestră).* Apoi, începînd din 1969, producția anuală scade brusc : două lucrări în 1969, nici una în 1970, una în 1971, două în 1972, una în 1973. Este drept că, în această perioadă, Wilhelm Berger a realizat o seamă de ample lucrări de muzicologie, care i-au răpit o parte însemnată din timpul afectat compoziției. Dar, dincolo de această împrejurare, se pare că autorul celor 12 *Cvartete de coarde* s-a simțit îndemnat să reziste tentației ușurinței scrisului pentru a se concentra asupra obiectivului decantării limbajului său, în vederea atingerii unei etape calitativ superioare în evoluția creației sale. O dovadă în acest sens o constituie lucrarea sa *Muzică de concert pentru flaut, coarde și percuție,* scrisă tocmai în anii din urmă (1972) și prezentată în primă audiție la concertul Filarmonicii „George Enescu" dirijat de Mircea Cristescu.

Pornind de la intenția de a realiza — după cum singur o declară în programul de sală — „un poem sonor de expresie lirică", de-a lungul căruia să treacă „ideea melodiei infinite", Wilhelm Berger a conceput *Muzica de concert* ca o succesiune de dialoguri între flautul solist și ansamblul orchestral, în care tratarea extrem de discretă a percuției nu tulbură nici o clipă „expresia lirică" urmărită. Forma utilizată este aceea de sonată, fără ca aceasta să se impună cu ostentație, ci dînd mai degrabă impresia unei tratări improvizatorice. Ceea ce impresionează în ansamblu, este marea varietate de culori, realizată printr-o tehnică de instrumentație plină de rafinament. Fiecare secțiune a lucrării, începînd cu insinuantul prolog în *pianissimo* și apoi cu prima intervenție a flautului solist — o melopee învăluitoare, de sinceră vibrație poetică — aduce elemente noi în bogata paletă policromă utilizată de autor cu o remarcabilă măiestrie. Atrag atenția, în continuare, un pasaj al viorilor la *unison* (în maniera celebrei pagini enesciene din *Suita I*), o secvență în stil de *recitativ* a violoncelilor, o nouă afirmare a prezenței flautului, pentru ca — în partea centrală a lucrării — predominanța percuției (clopote, gong, vibrafon, timpani) să aducă un moment de învolburare fără a depăși limitele discreției generale. A treia intervenție a flautului solist — la început fără orchestră, ca într-o cadență a unui concert instrumental, apoi acompaniat de percuție și de corzile grave — premerge concluziei, în care sonoritățile se sting treptat pînă la dispariție. Între *pianissimo*-ul introductiv și cel final, secțiunea centrală cu percuție pare a constitui o axă de simetrie, care confirmă impresia că arhitectura lucrării are un caracter precis elaborat. Noua creație a lui Wilhelm Berger ne întărește convingerea că — dincolo de stăpînirea în profunzime a unui meșteșug de orchestrator și de arhitect al formelor, denotînd o deplină maturitate artistică — compozitorul este preocupat să-și cizeleze cu migală de bijutier elementele unui limbaj profund original și prea puțin contaminat de „modele" care bîntuie în lumea muzicii contemporane. O evidențiere specială merită flautistul Nicolae Maxim, solist înzestrat cu un ton cald și un simț precis al frazei.

În restul programului, susținut de Mircea Cristescu și de instrumentiștii Filarmonicii la un nivel corespunzător prestigiului instituției, Liana Șerbescu a pledat cu convingere și cu o concentrare niciodată relaxată în favoarea calităților novatoare ale *Concertului nr. 1 pentru pian și orchestră* de Béla Bartók, consacrat printre creațiile „clasice" ale genului. O antologie de pagini orchestrale din opere wagneriene *(Lohengrin, Tristan și Isolda, Walkyria)* a încheiat concertul, satisfăcîndu-ne deopotrivă sub raportul acurateței interpretării și al varietății de nuanțe dinamice. A fost, din toate punctele de vedere, o manifestare artistică de ținută, pe care publicul a răsplătit-o prin aplauze pe deplin meritate.

Sonata pentru violoncel solo

„Habent sua fata..." nu numai cărțile, ci și partiturile. Reflecția aceasta ne este prilejuită de constatarea soartei pe care au avut-o — comparativ — două lucrări dedicate de Wilhelm Berger violoncelului în același an, 1967. În timp ce **Concertul pentru violoncel și orchestră** a avut prima sa audiție în 1970, iar în 1974 a apărut și pe disc, **Sonata pentru violoncel solo** a trebuit să aștepte șapte ani, pentru a fi executată pentru întîia oară în public într-o seară de februarie 1974 în sala „Studio" de la subsolul Ateneului, în cadrul ciclului „După amiezile muzicale ale tineretului", rezervat tinerilor interpreți aflați încă pe băncile școlii. Întîrzierea aceasta nu se datorează altei cauze

decît voinţei compozitorului, căruia îi place să lase unele din lucrările sale — după cum singur ne-a declarat-o — „să dospească" o vreme, înainte de a le încredinţa spre execuţie publică unui interpret. Mărturisesc deschis că înainte de concert am fost surprins de hotărîrea sa, de a lăsa prima audiţie a Sonatei pe seama unui student la Conservator în anul I. Pe parcursul execuţiei, însă, nu m-am putut împiedica să apreciez curajul şi încrederea lui Wilhelm Berger, căci tînărul violoncelist Şerban Nichifor s-a dovedit nu numai pe deplin apt să rezolve în excelente condiţiuni considerabilele dificultăţi tehnice ale lucrării, ci să realizeze ceea ce pe drept cuvînt se poate denumi o „creaţie interpretativă."

Structurată în trei părţi, care se înlănţuie fără întreruperi, **Sonata pentru violoncel solo** cuprinde 24 de variaţiuni concise, gîndite pentru a epuiza posibilităţile tehnice ale instrumentului. În ansamblu, lucrarea este construită în formă liberă de sonată, în timp ce fiecare din cele trei părţi este la rîndul ei concepută tot în formă de sonată. În ciuda rigorii extreme a construcţiei, Sonata lasă la audiţie impresia unei curgeri libere a fanteziei, dînd interpretului prilejul de a desfăşura întreaga gamă a posibilităţilor sale tehnice şi expresive. Pentru început, un *Prolog* cu indicaţia *Andante, serioso e calmo* introduce tema în note lungi, pentru ca primele variaţiuni să ducă la alternarea unei ambianţe învolburate, pasionate, cu reluarea temei *pianissimo,* în flageolete. Partea centrală — intitulată *Epos* şi purtînd indicaţia *Allegro moderato, dinamico e appassionato* — începe cu o variaţiune în pizzicato constituind în fapt o fugă după toate regulile genului, după care interpretul parcurge astfel de procedee tehnice cum sînt tremolo sau „col legno", într-o atmosferă cînd rarefiată, cînd din nou pasionată. Ultima parte — *Epilog,* cu aceeaşi indicaţie ca la început, *Andante, serioso e calmo* — debutează cu o variaţiune în arpegii pizzicato, pentru ca în final temperatura să se ridice din nou, ducînd la o concluzie viguroasă. Durata lucrării nu depăşeşte 12—13 minute, ceea ce dovedeşte capacitatea lui Wilhelm Berger de a realiza construcţii totodată riguroase şi lapidare, concentrînd maximum de substanţă în minimum de timp. O dată cu *Sonata pentru violoncel solo,* literatura noastră — nu prea abundentă — dedicată baritonului instrumentelor de coarde se îmbogăţeşte cu o lucrare de certă valoare, care aşteaptă să fie adoptată în repertoriul principalilor noştri solişti ai violoncelului. Iar tînărului Şerban Nichifor îi revine meritul incontestabil de a fi demonstrat în chip elocvent calităţile acestui opus întru totul meritoriu.

Revenind la concertul de la sala „Studio" a Ateneului, se cuvine să subliniem că Şerban Nichifor a realizat cu acest prilej un substanţial semi-recital, care a mai cuprins *Sonata nr. 4 în Do major, op. 102, nr. 1* de Beethoven şi *Sonata* de Debussy, ambele cu acompaniamentul plin de muzicalitate al pianistei Elena Cosma. Dacă, în prima, temperamentul ardent al solistului l-a determinat pe alocuri să treacă dincolo de textul partiturii, cea de-a doua i-a dat ocazia să se afirme printr-o stăpînire deplină a tehnicii instrumentului, îmbinată cu un rafinament coloristic şi cu un simţ al frazei, care-l anunţă de pe acum ca un element de nădejde al vieţii noastre muzicale din anii ce vor urma.

În prima parte a concertului, un alt semi-recital a fost susţinut de tînărul pianist Iosif Ioan Prunner, elev al Liceului de muzică nr. 1. După un debut mai degrabă timid în *Sonata nr. 26 în Mi bemol major op. 81 a (Les adieux)* de Beethoven, în care a stăpînit cu greutate forma lucrării, calităţile sale au fost puse în valoare cu succes în *Fantezia în fa minor op. 49* de Chopin, parcursă cu multă siguranţă şi cu o certă aderenţă la stilul chopinian, pe care l-a asimilat aşa cum se cuvine, adică fără sentimentalisme desuete. A urmat apoi *Sonatina* de Ravel, căreia i-a evidenţiat în bună măsură subtilitatea facturii instrumentale, deopotrivă „solubilă în atmosferă" şi de o incisivă linearitate, pentru ca punctul culminant să fie atins în final, o dată cu *Piesa de concert op. 24 nr. 3* de Constantin Silvestri, realizată cu o virtuozitate tehnică fără cusur şi cu o dezinvoltură remarcabilă. Iată un alt tînăr solist, pe care ciclul „După amiezile muzicale ale tineretului", organizat de Filarmonica „George Enescu", ni-l relevă ca pe un muzician cu frumoase perspective.

CONCERT SIMFONIC DE ZIUA FEMEII

Veronica Dudarova — Cornelia Bronzetti

Filarmonica „George Enescu" şi-a adus contribuţia la sărbătorirea „Zilei femeii" din acest an prin organizarea unui concert simfonic extraordinar, la care atît conducerea muzicală, cît şi funcţia solistică au fost rezervate unor prezenţe feminine : dirijoarea Veronica Dudarova din U.R.S.S. şi violonista Cornelia Bronzetti.

Apariţia unei femei-dirijor la pupitru constituie o împrejurare destul de neobişnuită, dacă avem în vedere că — răsfoind ampla lucrare retrospectivă redactată cu prilejul centenarului Filarmonicii bucureştene de către Viorel Cosma — găsim doar două asemenea cazuri pe parcursul unui secol : Carmen Studer Weingartner (soţia marelui dirijor Felix Weingartner) în 1935 şi Halida Aktiamova în 1962. Noul prilej care ni s-a oferit, de a urmări o reprezentantă a acestei rarisime categorii de profesionişti ai baghetei, a fost cu atît mai atractiv, cu cît Veronica Dudarova ni s-a înfăţişat precedată de o „carte de vizită" impresionantă : absolventă a Conservatorului din Moscova, unde a studiat cu profesorii Lev Ghinsburg şi Nikolai Anosov, ea practică dirijatul de 30 de ani, timp în care a condus cele mai prestigioase orchestre simfonice (inclusiv Orchestra simfonică de stat a U.R.S.S. şi Filarmonicile din Moscova şi Leningrad), pentru a activa, din anul 1960, ca director artistic şi prim dirijor al Orchestrei simfonice de stat din Moscova.

Impresia produsă de Veronica Dudarova a fost întradevăr pe măsura acestor recomandări. Sub conducerea ei, *Rapsodia română nr. 1 în La major* de Enescu a beneficiat de o desfăşurare plină de vigoare populară şi de colorit, pentru ca *Simfonia nr. 5 în do minor* de Beethoven (coincidenţă : aceeaşi lucrare pe care a dirijat-o şi Carmen Studer-Weingartner în 1935 !) să-şi dezvăluie proporţiile monumentale într-o interpretare străbătută de simţ dramatic, de un neabătut dinamism şi de o tensiune continuă. În general, Dudarova se distinge printr-o energie nestăvilită şi un temperament ardent, meridional, care se valorifică în interpretări orchestrale de mare vitalitate. Gestica ei este deosebit de detaliată, de precisă şi de eficientă, dovedind o cunoaştere aprofundată a partiturilor, dar şi o bogată experienţă în contactul cu ansamblurile simfonice. Totodată, ea s-a remarcat şi ca o excelentă acompaniatoare, calitate demon-

strată prin supleţea raporturilor stabilite cu Cornelia Bronzetti de-a lungul *Concertului nr. 1 pentru vioară şi orchestră în Re major, op. 19* de Prokofiev, lucrare plină de un lirism înaripat, pe care solista a parcurs-o cu multă intensitate expresivă şi cu un farmec violonistic pe deplin convingător. În contact cu substanţa bogată şi complexă a acestui Concert, Cornelia Bronzetti a ştiut să-i releve varietatea ritmurilor şi nesecata vervă melodică, impunîndu-se totodată prin aparenta lipsă de efort cu care a rezolvat considerabilele dificultăţi tehnice ale trepidantei părţi mediane, cu staccate *marcatissimo,* în tempo *Vivacissimo.*

A fost, în ansamblu, un concert de frumoasă ţinută, care a avut în plus şi calitatea de a demonstra — o dată mai mult — capacitatea femeilor de a se impune multilateral în practica vieţii muzicale. Prin aceasta, scopul iniţiatorilor acestei manifestări închinate „Zilei femeii" a fost realizat cu prisosinţă.

Edgar ELIAN

Mircea Basarab — Achille Collasis

Concertul susţinut de orchestra simfonică a Radioteleviz unii spre finele lunii februarie, a fost dirijat de Mircea Basarab. Dirijorul a înscris şi o lucrare a... compozitorului Mircea Basarab : *Variaţiuni pentru orchestră,* create în 1957. Este vorba de o serie de şapte variaţii pe o temă propusă de Mihail Jora elevilor de la clasa de armonie a conservatorului. Lucrarea lui Mircea Basarab are calităţi. În primul rînd trebuie arătat că ea e departe de orice didacticism, este scrisă curajos şi concis. Din capul locului apare afirmat caracterul românesc al temei, în prima variaţie, unde viorile îi imprimă o alură decisă, fermă. Variaţia a II-a e avîntată, sprintenă; mişcarea e *giocoso.* Diversificată şi armonizată cu îndrăzneală a apărut cea de a treia variaţie care e un *allegro scherzando,* în vreme ce cea de a patra variaţie are unele rezonanţe de colind în care unisonul coardelor e deosebit de expresiv, după părerea noastră, enescian. În variaţia următoare, sonorităţile au apărut viguroase, la alămuri, în crescendo ; e un *tempo di marcia,* un ritm afirmat cu vigoare ce se sfîrşeşte brusc. Cu un vădit simţ al contrastelor a înfăţişat compozitorul variaţia a VI-a, unde atmosfera e de visare. Aici valorile sînt largi, orchestra se afirmă cu plenitudine. În sfîrşit, în ultima variaţie, *Allegro,* apare un *fugato* laborios ; totul are aici un caracter motoric şi tema iniţială, care de-a-lungul variaţiilor succesive era atît de diversificată încît aproape că o pierdusem din... audiţie, a reapărut, în fine, perceptibilă. Încheierea sugerează prin ritmica ei, o viaţă care pulsează cu energie. Lucrarea a fost redată de orchestră, cum e lesne de înţeles, cu luminozitate, cu transparenţă şi cu nuanţele cele mai potrivite, reclamate de autor.

Am urmărit apoi originala şi dramatica lucrare raveliană care este *Concertul pentru mîna stîngă* şi orchestră, în interpretarea pianistului de obîrşie elenă, Achille Collasis, azi elveţian. Pianistul, care şi-a început cariera de timpuriu la Atena, apoi la Paris, etc. a beneficiat şi de îndrumările marelui intepret care a fost Walter Gieseking. Collasis, care a acumulat premii internaţionale la Salzburg, Vercelli, etc. a apărut un interpret de calitate remarcabilă.

După introducerea orchestrei, pe un ritm de *Sarabandă,* solistul a atacat, cu multă energie, desfăşurînd dificila partitură cu o neobosită virtuozitate, suplinind cu vigoarea mîinii stîngi tot ceea ce putea şi s-ar fi cuvenit să facă şi dextra, aşa cum a gîndit, de altfel, compozitorul.

Am văzut pianişti (îndeosebi pianiste) care se sprijineau cu mîna dreaptă pe pian întrucît execuţia, care lasă totul pe seama mîinii stîngi, reclamă din partea acesteia o mare forţă. Collasis nu a avut nicicînd nevoie de acest lucru. Am găsit la solist, de-a lungul interpretării concertului — care se cîntă, cum se ştie, fără întrerupere, — nu numai o mare precizie tehnică, o dinamică vie, antrenantă şi neobosită, dar şi un gingaş lirism, în pasajele lente, cantabile. În cadenţele martelate, *staccato în octave,* s-a afirmat eroic, cu bravură, tot aşa cum în pasajele cu caracter de jazz a cîntat inspirat, cu fermitate şi precizie şi, uneori, cu acel uşor rubato pe care l-a gîndit compozitorul. A fost o interpretare în care orchestra şi solistul s-au afirmat, sub bagheta precisă, atentă şi priceputa a dirijorului, în chip cu totul pozitiv, colaborarea fiind exemplară. La solicitări repetate, pianistul Collasis a oferit în supliment un fragment din *Sonatina pentru pian a aceluiaşi compozitor.*

Concertul s-a încheiat cu *Simfonia scoţiană* de Mendelssohn-Bartholdy, redată cu mult nerv, cu fluenţă şi cu o diferenţiere sensibilă a tempilor diferitelor mişcări, deşi se cîntă fără întrerupere.

S-au făcut plăcut simţite pasajele melodioase de reverie, iar finalul a fost redat cu o vivacitate antrenantă. A fost o interpretare îngrijită şi în stilul mendelssohnian specific.

J.-V. P.

Iosif Conta şi cei trei „B"

Timp de patru săptămîni — în fiecare joi — dirijorul Iosif Conta a condus Orchestra simfonică a Radioteleviziunii în cîte un concert al ciclului dedicat celor trei mari „B" : Bach, Beethoven, Brahms. Iniţiativa s-a dovedit a răspunde din plin preferinţelor unui public larg şi generos, care a ocupat pînă la ultimul loc — ba chiar dincolo de acesta — sala din strada Nuferilor şi în rîndurile căruia a predominat — fapt semnificativ — tineretul.

Privind retrospectiv desfăşurarea întregului ciclu, se impune concluzia că reuşita majoră au constituit-o cele patru simfonii de Brahms. Iosif Conta a impregnat aceste capodopere ale simfonismului cu o forţă telurică şi o plenitudine a expresiei dramatice adeseori irezistibile. Ceea ce a dominat nu a fost poezia „gri"-urilor, atît de caracteristică spiritului autumnal care străbate simfoniile brahmsiene, ci un suflu epic, un elan combativ, întrerupte doar pe alocuri pentru crearea acelei destinderi propice înălţării unor fraze cantabile. Dacă, pe lîngă atenţia nedezmînţită acordată injoncţiunilor dirijorului, membrii orchestrei ar fi fost preocupaţi şi de corectitudinea acordajului şi a intonaţiei, satisfacţia noastră ar fi fost completă.

Beethoven a fost reprezentat în acest ciclu prin două uverturi *(Egmont* şi *Leonora nr. 3)* şi două *Concerte pentru pian şi orchestră* (nr. 3 şi 5). Dacă uverturile au fost realizate la temperatura beethoveniană necesară, în concerte au apărut unele probleme legate de personalită-

ţile soliştilor respectivi. Foarte tînărul Vlad Conta, care a obţinut cu puţin timp în urmă un succes binemeritat în *Concertul nr. 5* la Filarmonică sub bagheta lui Carlo Zecchi, a apărut de această dată inhibat, stăpînit de trac, în *Concertul nr. 3 în do minor.* Dezinvoltura şi siguranţa deplină au cedat locul unor căutări în domeniul culorilor sonore — nu întotdeauna adecvate spiritului lucrării — şi unei nesiguranţe manifestate prin cîteva erori de execuţie (începînd cu cadenţa părţii I). Vlad Conta a vădit şi aici posesiunea unui talent de excepţie chiar dacă realizarea nu s-a ridicat în ansamblu la nivelul aşteptărilor. La vîrsta sa fragedă şi la lipsa sa de experienţă a contactului cu publicul, unele fluctuaţii de formă sînt inevitabile. Sîntem convinşi că va şti să le depăşească. Pe de altă parte, canadianul Mack McCray — cunoştinţa noastră mai veche de la ediţia din 1970 a Concursului internaţional „George Enescu" şi mai recent din primul concert al Radioteleviziunii pe anul 1973 — n-a izbutit să se ridice la înălţimea de concepţie impusă de *Concertul nr. 5 în Mi bemol major.* Robusteţii sculpturale a „Imperialului" beethovenian el i-a opus o execuţie rătăcită în hăţişul unor „rafinamente" străine de spiritul lucrării.

Cele mai numeroase semne de întrebare le-a ridicat interpretarea lucrărilor lui Bach programate în cadrul ciclului. Cele cinci *Simfonii cu orgă* (de fapt preludii la Cantate) — piese monopartite în mişcare Presto sau Allegro — au fost prezentate de solistul Iosif Gerstenengst atît de aritmic şi într-o manieră atît de neîngrijită, cu flagrante greşeli de note, încît a rezultat impresia unei descifrări a textului muzical în plin concert public. Într-o altă seară, renumitul organist francez Pierre Cochereau a parcurs paginile *Concertului în La minor* de Bach-Vivaldi vădind interesante preocupări în direcţia combinării registrelor, dar nepărînd nici el foarte convins de necesitatea unei prea stricte pulsaţii ritmice. În fine, o originală iniţiativă a aşezat alături, ca solişti în *Concertul pentru două viori şi orchestră în re minor,* pe artistul emerit Constantin Bobescu şi pe Constantin Bobescu junior, bunicul şi nepotul. Impresia a fost desigur izbitoare, chiar emoţionantă, dar pe plan strict muzical între stilurile de interpretare ale celor doi muzicieni din generaţii extreme au existat deosebiri mari, care au împiedicat realizarea unităţii necesare. Dacă mai adăugăm că nici orchestra n-a reuşit să menţină, în Bach, constanţa ritmică, putem conchide că, dintre cei trei „B", acesta a fost cel mai puţin „servit" în cadrul ciclului. Împrejurarea nu este, desigur, întîmplătoare. Cultivarea prioritară, timp de decenii, a marelui repertoriu romantic în concertele noastre simfonice a dus la neglijarea preciziei ritmice şi chiar a preciziei de execuţie în general. Atunci cînd se programează lucrări preclasice, mergînd pînă la Haydn, Mozart şi unele creaţii timpurii ale lui Beethoven, aceste fisuri în educaţia instrumentiştilor ies la iveală cu forţa evidenţei. Este ceea ce ne-au demonstrat-o, o dată mai mult, creaţiile lui Bach prezentate în ciclul dedicat celor trei „B".

E. E.

Emanuel Elenescu; Gabriel Amiraş

Concertul a avut un program bine întocmit, echilibrat. Am urmărit mai întîi *Rapsodia I-a* de Marţian Negrea, omagiu postum, desigur, adus compozitorului. De altfel *Rapsodia I-a* (distinsă în 1938 cu Premiul I „George Enescu") este una din piesele reprezentative nu numai pentru Marţian Negrea dar, credem noi, şi pentru creaţia simfonică românească.

Lucrarea, realizată cu un talent deosebit şi cu o pilduitoare stăpînire a meşteşugului componistic, are două teme principale. Tema de debut este aspră, dură, iar trăsăturile apăsate ale coardelor grave i-au majorat acest caracter, el exprimînd parcă acea cunoscută dîrzenie a compozitorului. Orchestra a redat-o cu accentele ei de voluntarism, aşa cum a conceput-o autorul şi cum a intuit-o bine dirijorul. Ea a revenit de mai multe ori de-a lungul Rapsodiei, ca un *leit-motiv,* în prelucrări orchestrale frumos elaborate, care i-au majorat nota caracteristică de afirmată bărbăţie. Nu mai puţin interesantă, şi de o pregnantă factură melodică a apărut şi tema a doua, cu totul diferită, gingaşă, cu rezonanţe de joc popular, redată cu multă însufleţire. Execuţia, foarte îngrijită, ne-a dat posibilitatea să apreciem, odată mai mult, atît inspiraţia cît şi travaliul tematic al acestui maestru al scrisului simfonic românesc.

Următoarea piesă, *Concertul nr. 1 în re minor pentru pian şi orchestră* de Brahms, l-a avut ca solist pe Gabriel Amiraş. Interpretul îşi urmăreşte cu stăruinţă şi seriozitate desăvîrşirea sa solistică. Gabriel Amiraş nu face salturi disproporţionate ci îşi gradează progresiv eforturile, alegîndu-şi cu discernămînt lucrările. Evident, *Concertul în re minor* de Brahms ca şi celălalt în *si bemol major* reprezintă puncte culminante ale genului, de o mare exigenţă şi interpretul a avut acest lucru în vedere. Tehnica sa a apărut cizelată, clară şi adecvată lucrării pe care a stăpînit-o în chip evident. Desigur, conştiinciozitatea profesională a pianistului îl va face să aprofundeze mai departe travaliul pianistic. Aceleaşi considerente de perfecţionare continuă îl va determina, sîntem siguri, să găsească valenţe interpretative şi mai pregnante. Nu neglijăm nimic în ceea ce priveşte aportul său pozitiv la prezentarea concertului. A cîntat în prima parte cu o fermă prezentare a melodiei, după introducerea maiestuoasă. O notă de dramatism în plus ar fi fost însă foarte indicată în dezvoltarea care a urmat, după cum în *Adagio,* redat cu o sensibilă notă contemplativă, va insista, pe viitor şi asupra accentuării sentimentului liric. Finalul a avut dinamism, lumină şi chiar măreţie. Colaborarea cu orchestra a fost strînsă, foarte bună, ţinută ferm de mîna experimentată a lui Emanuel Elenescu.

Simfonia a IV-a de Ceaikovski.

După mai mult de un veac, romantica simfonie rezistă bine, datorită melodiilor ei populare ruse atît de pline de caracter, de culoare, pe care dirijorul şi orchestra le-au redat cu vizibilă plăcere cu o intensă participare. Celebra melodie nostalgică „În cîmpie se afla un mesteacăn", o adevărată jelanie patetică, a fost cîntată cu mult dramatism, cu o caldă simţire. *Scherzo* — acel *„pizzicato ostinato"* — ne-a dus cu gîndul la regretatul Constantin Silvestri, care însă îl făcea mult mai estompat, cu o indicibilă şi, pe alocuri, halucinantă poezie...

J. V. PANDELESCU

Remus Tzincoca

La nici un an de la debutul său la pupitrul Filarmonicii, Remus Tzincoca s-a aflat din nou sub cupola Ateneului, oferindu-ne un program în care dirijorul oaspete era singur „cap de afiş", fără concursul vreunui solist. Din nou, Enescu a constituit momentul culminant al serii, numai că — de data aceasta — culminaţia s-a produs chiar de la început, din deschidere. După ce, în stagiunea precedentă, pagina enesciană aleasă fusese neoclasica *Suită nr. 2 pentru orchestră în Do major, op. 20,* Tzincoca a abordat acum *Suita nr. 1 în Do major, op. 9,* lucrarea care marchează — în evoluţia limbajului muzical al autorului — desprinderea de citatul folcloric al *Rapsodiilor* imediat anterioare, în favoarea conturării unui „specific naţional" de esenţă superioară. De la genialul *Preludiu la unison* pînă la freneticul *Final,* Remus Tzincoca a ştiut să situeze Suita în climatul ei expresiv cel mai adecvat, preferînd falsei accesibilităţi a abandonului liric o sobrietate mult mai apropiată de coordonatele spiritului enescian. Orchestra l-a înţeles şi l-a urmat cu consecvenţă, oferindu-ne o execuţie pe care o putem considera „de referinţă" sub multiple raporturi, dar mai ales sub acela al fixării unui stil de interpretare profund autentic al muzicii lui Enescu.

În următoarea lucrare a programului, tripticul de schiţe simfonice reunite de Debussy sub titlul *Marea,* Tzincoca a subliniat contrastele şi „vîrfurile" dinamice ale partiturii, impregnîndu-i o vitalitate şi un aspect de virtuozitate desigur existente în context, dar care s-ar fi cerut a fi îmbinate în anumite pasaje cu o frazare mai suplă, mai „unduitoare".

Aceeaşi preocupare pentru reliefarea somptuozităţii sonore a dominat şi în *Simfonia nr. 4 în mi minor* de Brahms, dar aici ea s-a aflat pe deplin la locul ei. Efuziunile călduroase au fost subordonate unei mari dorinţe de claritate, care pare a constitui unul din elementele definitorii ale artei dirijorului. S-a vădit cu acest prilej o dată mai mult că Remus Tzincoca este un muzician de foarte serioasă pregătire profesională şi de înaltă probitate, care abordează fiecare manifestare publică, dînd dovada unei exemplare conştiinciozităţi. Rezultatele concepţiei sale despre rolul şefului de orchestră şi mai ales ale stilului său de lucru cu instrumentiştii s-au concretizat din nou într-un concert de remarcabilă ţinută, care a întrunit adeziunea generală a publicului.

★

La puţine zile după concertul susţinut în fruntea Filarmonicii „George Enescu", Remus Tzincoca a apărut din nou în faţa auditorilor bucureşteni, de data aceasta însă la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. Programul prezentat cu acest prilej este fără precedent în viaţa noastră muzicală, căci el a cuprins integrala celor trei *Suite pentru orchestră* de George Enescu. Iniţiativa aceasta depăşeşte fără îndoială semnificaţia unui concert oarecare — oricît de strălucit sub raportul realizării interpretative — pentru a căpăta dimensiunile unui adevărat act de cultură naţională românească. Motivarea este evidentă : reunind în aceeaşi seară Suitele orchestrale enesciene — scrise în trei momente larg distanţate în timp : 1903, 1915, 1938 —, programul ne-a oferit nu numai o sugestivă punctare a unor etape semnificative pentru evoluţia limbajului muzical al compozitorului, ci o evocare plină de înţelesuri a însuşi drumului muzicii româneşti : de la preluarea creatoare a folclorului şi esenţializarea lui în cadrul unei viziuni sintetice *(Suita I),* trecînd prin ecourile marilor modele ale muzicii universale *(Suita a II-a),* înapoi la melosul popular, decantat în retorta unei sensibilităţi fecundate de modalităţile de expresie ale muzicii contemporane *(Suita a III-a).*

Realizarea acestui îndrăzneţ program a corespuns întru totul intenţiilor. Remus Tzincoca s-a confirmat a fi un „enescian" în cel mai autentic sens al termenului, nu numai pentru că a avut prilejul să se afle un timp mai îndelungat în imediata apropiere a Maestrului, ci înainte de toate deoarece a aprofundat lucrările lui Enescu, s-a pătruns de spiritul şi de litera lor, a înţeles mesajul enescian în esenţa lui. Dacă *Suita I* a constituit o reeditare — *mutatis mutandis* — a versiunii realizate, cu cîteva zile înainte, la Filarmonică, dacă *Suita a II-a* ne-a reamintit de excelenta interpretare din stagiunea trecută, tot de la Filarmonică, în schimb *Suita a III-a în Re major, op. 27 „Săteasca"* am ascultat-o pentru întîia oară, cu acest prilej, sub bagheta lui Tzincoca. Aci, ca şi în celelalte Suite, dirijorul oaspete a ştiut să găsească „cheia" care deschide poarta spre lumea mirifică din satul natal al compozitorului. Parfumul cîmpului care se trezeşte la viaţă sub razele mîngîietoare ale soarelui de primăvară a pătruns de îndată în sala de concert, pentru ca — în continuare — nostalgia copilăriei petrecute în sătucul moldovenesc să fie evocată cu un simţ poetic nedezmînţit, iar exuberanţa dansurilor ţărăneşti să marcheze în final trăsăturile dominante ale unui folclor care nu încetează să uimească lumea prin vitalitatea lui fără egal.

E. E.

Varujan Cozîghian

Pentru observatorul atent al vieţii noastre muzicale, pentru melomanul sălilor noastre de concert, apariţiile pe podium ale violonistului Varujan Cozîghian au constituit întotdeauna garanţii importante în ceea ce priveşte ţinuta întregii manifestări muzicale ; fie că este vorba de concertele simfonice, de participarea în ansambluri camerale sau de apariţiile solistice, aportul violonistic al lui Varujan Cozîghian este substanţial sub raportul clarităţii intenţiilor, a viziunii interpretative, a stabilităţii actului interpretativ în sine.

Indiscutabil, recitalul de vioară solo pe care Cozîghian l-a oferit recent la Sala Mică a constituit un act de mare răspundere artistică. În adevăr este vorba de prezentarea cîtorva monumente ale gîndirii muzicale violonistice, de *Sonata I-a, de Partitele I-a şi a II-a pentru vioară solo* de Johann Sebastian Bach, pagini — pînă în zilele noastre — neîntrecute în ceea ce priveşte profunzimea meditaţiei şi complexitatea aspectelor tehnice pe care le impune partitura ; în plus trebuie apreciat faptul — numai aparent secundar — că prezenţa violonistică, într-un recital de asemenea natură, este permanentă spre deosebire de participarea obişnuită a instrumentului în formaţiile camerale sau în recitalurile vioară-pian.

Se poate afirma cu deplin temei că — privit în acest context ca şi în ceea ce priveşte realizarea propriuzisă

— recitalul Bach, oferit de Varujan Cozîghian, a constituit o manifestare artistică de înaltă ţinută, un veritabil tur de forţă al interpretului. Dintre cele trei lucrări prezentate, prima a constituit mai mult momentul unei necesare acomodări a interpretului cu sala, cu publicul. Interpretarea celor două *Partite,* în schimb — cea în *si minor* şi cea în *re minor* — au constituit nu numai etalarea unei evidente virtuozităţi tehnice ; mai mult decît atît, am fost martorii unei gîndiri muzicale etalate cu virtuozitate, a unei impresionante scrupulozităţi a acestuia, în adevăr, Varujan Cozîghian gîndeşte şi acţionează muzical, cu fermitatea artistului, care îşi clădeşte opera pe baza unui plan îndelung conceput. Acesta este motivul pentru care părţile lente — *sarabandele* —cunosc, în interpretarea sa, o evidentă stabilitate metrică ce susţine cu precizie arcul frazei muzicale. Aceeaşi fermitate a rostirii muzicale am observat-o şi în realizarea *Bourrée*-ului final din prima partită. Trebuie apreciată — în egală măsură — unitatea de concepţie obţinută în interpretarea *Partitei în re minor* ce culminează cu celebra *Chaconna ;* continuitatea expresiei — depăşind graniţele numerelor închise ale părţilor — era evidentă. Finalul partitei — *Chaconna* — a apărut ca o monumentală culminaţie a lucrării, strălucirea interpretării era — mai mult — de natură interioară, luminînd cu claritate şi elocvenţă detaliile arhitecturii muzicale. Desigur, o mai mare maleabilitate timbrală, o mărită diversitate a culorii sonore, ar fi servit intenţiilor constructive ale interpretării. În orice caz se poate afirma că recentul recital Bach pune cel mai deplin în evidenţă stadiul actual, maturitatea deplină a gîndirii şi a realizărilor lui Varujan Cozîghian.

Dumitru AVACHIAN

Sonate

Atenţia iubitorilor muzicii de cameră din Capitală a fost atrasă de recitalul violonistului Daniel Podlovski şi a pianistei Victoria Ştefănescu, care au prezentat în luna martie a.c. un program cuprinzînd patru dintre dificilele — dar foarte interesantele — *Sonate* compuse pentru pian şi vioară de Mozart şi Beethoven.

În ultimul timp — datorită numărului impresionant de tineri muzicieni ce se afirmă şi prin abordarea unui repertoriu complex — muzicieni consacraţi îşi dau seama că prezenţa în faţa auditoriului obligă la interpretarea unui program de înaltă ţinută artistică. Această tendinţă este uşor previzibilă în recitalele lui Mihai Constantinescu, Varujan Cozîghian, Avy Abramovici, Cornelia Bronzetti (ca să ne limităm doar la violonişti).

Dacă pe lîngă aspectul arătat, adăugăm şi faptul că ultimul recital în capitală a lui D. Podlovski a avut loc în anul 1967, atunci interesul pentru audiţia respectivă este pe deplin justificat.

În prima parte Daniel Podlovski şi Victoria Ştefănescu au interpretat *Sonata în Sol major, K.V. 301* de Mozart şi *Sonata a V-a în Fa major op. 24 (A primăverii)* de Beethoven, iar în partea a doua *Sonata a X-a în Si bemol major, K.V. 378* de Mozart şi *Sonata a VI-a în do minor, op. 30 nr. 2* de Beethoven.

După cum se ştie, pregătirea unui recital de Sonate cere un mare volum de repetiţii în comun pentru ca unitatea ansamblului, atît în conturarea formelor muzicale specifice genului, cît şi în relevarea nenumăratelor şi subtilelor detalii — frazări, nuanţe expresive şi dinamice, etc. să poată duce la realizarea unei interpretări viabile, la descifrarea şi transmiterea esenţei muzicale a respectivelor opusuri.

M-a impresionat profunda înţelegere a muzicii interpretate, perfecţiunea tehnicii celor doi instrumentişti, dar în mod special vreau să subliniez dragostea şi dăruirea cu care s-a cîntat. Daniel Podlovski — pe lîngă tehnica deosebită instrumentală semnalată mai sus — dispune de un sunet cald, sensibil. Dacă în Sonatele de Mozart, acest ton a fost în concordanţă cu specificul muzicii, el n-a fost suficient de pătrunzător — şi ca volum, în prima parte din dramatica *Sonată a VI-a* de Beethoven.

În schimb, el ne-a impresionat în *Adagio cantabile* — partea a II-a a aceleiaşi Sonate — printr-o participare de o mare subtilitate a expresiei şi o bună concepţie stilistică, şi de asemeni în *Finale (Allegro)* — partea IV-a (care a fost cîntat cu o dezinvoltură şi o vervă sufletească deosebită, redînd fără dificultăţi, complexele probleme de interpretare (intuiţie a formei, tehnica instrumentală, agogica şi dinamica) pe care această parte le pune în faţa interpreţilor.

Şi încă o observaţie ce priveşte pe cei doi muzicieni. Nu întotdeauna s-a văzut unitatea de concepţie asupra imaginei unei idei muzicale, cînd ea trecea de la un instrument la celălalt. De exemplu, la începutul celei de a doua mişcări din *Sonata în Sol major, K. V. 301* de Mozart, tema muzicală a fost cîntată mai interiorizat la pian şi mai energic la vioară, deşi contextul muzical cerea o unitate de expresie. La fel se poate spune şi despre începutul expoziţiei primei părţi a *Sonatei „primăverii"* de Beethoven.

Dar, trecînd peste aceste inevitabile şi mici deficienţe, să relevăm în continuare aportul adus de Victoria Ştefănescu, o admirabilă şi subtilă muziciană, parteneră ideală care a dat lui Daniel Podlovski siguranţa deplină şi a contribuit mult la reuşita revenirii sale, cu *succes,* în viaţa muzicală de cameră a Capitalei.

De altfel, publicul prezent în sală şi-a exprimat prin nenumărate aplauze, satisfacţia şi bucuria întîlnirii cu aceşti muzicieni de valoare, fapt ce confirmă realizarea unor interpretări artistice de o înaltă ţinută şi responsabilitate muzicală.

Tineri interpreţi

Ascultînd în ultimele săptămîni o suită de recitale şi concerte interpretate de tineri muzicieni, de o impresionantă ţinută artistică, doresc să consemnez — în cele ce urmează — cîteva puncte de vedere — legate de respectivele manifestări.

Am audiat în Sala mică a Palatului, recitalul studentului Alexandru Preda (Clasa Prof. A. Pitiş) care a interpretat *Sonata în la minor K.V.310* de W. A. Mozart, *12 Preludii* de Chopin şi *Tablouri dintr-o expoziţie* de M. Mussorgski.

Am rămas impresionat de gîndirea şi realizarea muzicală, de tehnica pianistică şi simţul deosebit, rafinat în realizarea unor culori armonice, încît nu doresc a pune în discuţie unele detalii de frazare şi tempo care m-au nemulţumit. La 20 de ani, Alexandru Preda este un muzician ce îşi fascinează auditoriul prin forţa de transmisie a gîndirii şi sensibilităţii sale artistice. Aştept cu mult interes să-l ascult interpretînd un concert instrumental.

Studenţii şi orchestra simfonică a Conservatorului „C. Porumbescu" au prezentat în Sala de concerte a Radioteleviziunii Române un *Festival Mozart*. Sub bagheta studentului Peter Oschanitzky s-au interpretat în prima parte : *Simfonia nr. 29, K.V. 201* şi *Concertul pentru vioară şi orchestră nr. 4 în Re major, K.V. 218,* solistă fiind Elena Popescu (clasa prof. G. Manoliu). În partea a doua, orchestra dirijată de studentul Cristian Brâncuşi, a interpretat *Simfonia nr. 35 „Haffner" K.V. 385,* iar Cornelia Man (clasa prof. C. Gheorghiu) ne-a prezentat *Concertul în re minor K. V. 466.*

Să subliniez mai întîi faptul că şcoala dirijorală românească a găsit în maestrul C. Bugeanu, un bun şi priceput profesor, continuator de prestigiu al şcolii dirijorale realizată după 23 August 1944 de Antonin Ciolan la Cluj şi Constantin Silvestri la Bucureşti.

P. Oschanitzky şi C. Brîncuşi dovedesc o bună însuşire a tehnicii dirijorale, o sensibilitate şi gîndire logică în arcuirea formelor specifice genurilor abordate. Deşi provin din „aceeaşi şcoală" de pe acum se pot distinge anumite trăsături proprii ce-i recomandă pe viitorii dirijori ai orchestrelor noastre.

P. Oschanitzky este preocupat de realizarea în mare a unei construcţii sonore în care echilibrul dintre grupele de instrumente şi dinamica fluxului muzical ocupă un rol precumpănitor. C. Brîncuşi, deşi preocupat de aceste laturi, tinde a da muzicii o tentă mai lirică, cu unele accente dramatice. Poate că aceste observaţii sînt doar în parte reale, dar aşa mi-au părut în acest concert.

Elena Popescu, violonistă plină de sensibilitate, m-a convins cel mai mult în partea a doua, prin reuşita confesiune lirică. Cornelia Man doreşte prin frazări subtile să dezvăluie frumuseţea inegalabilă a muzicii mozartiene, ceea ce în linii mari îi reuşeşte. Am regretat lipsa unei tensiuni mai dramatice în prima parte.

Orchestra simfonică a Conservatorului a demonstrat cu această ocazie (conducător Gr. Iosub) că se află într-un mare progres în ceea ce priveşte acurateţea intonaţiei şi a unităţii ansamblului. Privind la componenţii ei (pe mulţi îi cunosc de ani de zile) m-am gîndit că o parte dintre orchestranţi — prin valoarea lor muzicală — pot oricînd participa ca solişti în cadrul diferitelor concerte. Oare aceşti tineri nu trebuie şi ei mai departe sprijiniţi ? Oare această practică n-ar constitui un stimulent pentru creşterea valorică-artistică a orchestrei ?

La Conservator a avut loc un concert în care atît dirijorul (Horia Andreescu un deosebit şi multilateral muzician despre care voi scrie cu altă ocazie) cît şi interpreţii, erau tineri studenţi.

Din motive independente de voinţa mea n-am putut participa la audiţie. L-am ascultat la o repetiţie pe unul dintre solişti, violonistul Csaba Petre, student în anul II la clasa prof. G. Manoliu. Acest tînăr muzician este unul dintre cei mai reprezentativi violonişti ai generaţiei sale. La fel ca Alexandru Preda, Csaba Petre este un muzician ce gîndeşte profund, trăieşte şi transmite mesajul muzical cu o forţă de expresie rar întîlnită. În timpul audiţiei am admirat modul în care elementele tehnice treceau total pe un plan secundar şi le sesizam doar ca simple mijloace prin care Csaba Petre dezvăluie — prin personalitatea sa artistică — monumentala şi geniala muzică brahmsiană. A interpreta *Concertul pentru vioară şi orchestră de* J. Brahms, la un asemenea nivel şi la vîrsta de 21 ani, înseamnă că-n faţa noastră se află un muzician de nădejde în al cărui viitor cu toţii trebuie să credem.

În cadrul „Tribunei tinerilor interpreţi" prezentată de orchestra Studio a Radioteleviziunii Române dirijată de Ludovic Baci, iubitorii muzicii au avut ocazia s-o asculte pe tînăra violonistă Magda Sârbu, elevă a Liceului de muzică din Iaşi. Multe calităţi artistice au putut fi sesizate în interpretarea *Concertului* de Mozart (frazări frumoase şi adecvate, siguranţa intonaţiei, etc.) am însă impresia că ceea ce diminuează valoarea realizării artistice a concertului este *oscilaţia de tensiune muzicală,* acele momente „neutre" la care M. Sârbu — conştientă sau nu —, recurge.

În continuare am ascultat, aş spune mai precis că am fost captivat de două remarcabile interpretări. Mai întîi violoncelistul Mirel Iancovici, recent absolvent al Conservatorului „C. Porumbescu" clasa prof. S. Antropov, ne-a prezentat o variantă sonoră cu contraste uimitoare de tempi şi de expresie a *Concertului pentru violoncel şi orchestră* de Saint-Saëns, cam în maniera marelui Rostropovici. Frumuseţea şi logica frazelor muzicale, trăirea intensă, tehnica impecabilă, simţul şi echilibrul formei, au creat în sala Radio o atmosferă de mare satisfacţie şi împlinire artistică. Îmi permit doar să sugerez *autorului* necesitatea studiului în direcţia amplificării sunetului şi a vibratoului pentru a deveni mai pătrunzător, şi acolo unde muzica o cere, plin de forţă şi tensiune dramatică.

Apoi a urmat culminaţia serii (dacă mă pot exprima astfel) cînd prea tînărul elev al Liceului de muzică nr. 1, Tudor Dumitrescu, avîndu-l ca îndrumător artistic pe tînărul profesor al Conservatorului, Dan Grigore, a interpretat într-o manieră proprie *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră* de Ceaikovski.

Tudor Dumitrescu este un mare şi virtuos talent care în răstimp de un an de zile de cînd l-am ascultat cîntînd *Concertul nr. 2 în Mi bemol major* de F. Liszt, a realizat progrese uimitoare. Nu este la îndemîna oricărui pianist să interpreteze acest dificil dar extraordinar de frumos concert. Dintre toate lucrările concertante compuse de marele autor (un *Concert de vioară, Tema cu variaţiuni pe o temă Rococo pentru violoncel şi orchestră,* ca şi *Concertele nr. 2 şi 3 pentru pian) Concertul nr. 1* rămîne cel mai iubit de interpreţi şi în mod special de marele public.

Tudor Dumitrescu posedă la ora actuală o tehnică pianistică impresionantă, fapt care i-a permis abordarea cu dezinvoltură a concertului, subordonînd tehnica unei gîndiri muzicale serioase, unei înţelegeri deosebite a esenţei muzicale specifice partiturii ceaikovskiene.

Desigur, se pot exprima şi rezerve în ceea ce priveşte modul de conturare a imaginilor muzicale specifice unor teme, alegerea tempilor, etc. dar nu cred că aceste aspecte sînt primordiale sau că interpretul şi profesorul său nu ştiu mai bine ce trebuie aprofundat, eventual de revăzut.

Principalul constă — aşa cum am scris mai sus — în marele progres realizat în ultimul an, în legătura indisolubilă pe care Tudor Dumitrescu o realizează cu cei ce-l ascultă, prin modul sincer şi convingător în care cîntă. Perspectivele sale sînt foarte mari şi în încheiere îi dorim lui — şi tuturor soliştilor — multă sănătate şi putere de muncă.

Aştept să reascult cu mult interes pe cei menţionaţi în prezentul articol, tot aşa cum îmi propun ca într-unul viitor, să scriu şi despre alţi tineri muzicieni care bat la marea poartă a consacrării.

Dumitru BUGHICI

Formaţii camerale ale liceului „George Enescu"

În cadrul ciclului intitulat „După amiezile muzicale ale tineretului", sala Studio a Filarmonicii „George Enescu" a găzduit în luna martie o manifestare susţinută de cîteva formaţii camerale ale Liceului de muzică „George Enescu" din Capitală, alcătuite din elevi din cursul superior, aflaţi sub îndrumarea artistică a profesorilor Luminiţa Ghencea, V. Petculescu, V. Mendelsohn, M. Tănăsilă, W. Bargiel.

Programul prezentat, a cuprins lucrări aparţinînd perioadei preclasice (Corelli, Colman, Telemann) şi clasice (Haydn, Mozart). Am putut astfel audia, într-o interpretare avîntată, degajînd puritate şi prospeţime, vocaţie pentru aprofundarea genului cameral, dar mai ales seriozitatea pregătirii profesionale în mînuirea instrumentelor, partea I şi a II-a din *Sonata în La major pentru vioară şi pian* de Corelli (Alexandru Stancu — vioară, Arthur Tomazian — pian), *Sonata de cameră nr. 2 în Sol minor* aparţinînd aceluiaşi compozitor (Ioan Amăriuţei — vioara I, Roxana Volanski — vioara II, Cristian Beldi — pian), *Suita pentru cvintet de suflători în Fa major* de Colman (Mircea Lăzărică — trompeta I, Mihai Şercăianu — trompeta II, Mihai Filip şi Nicolae Duma — trombon, Paul Lazăr — corn), *Trio sonata în mi minor* de Telemann (Georgeta Burghelea — oboi, Nicoleta Tănase — flaut, Cristian Florea — violoncel, Camelia Bălăceanu — pian), partea I din *Cvartetul în Sol major op. 54 nr. 1* de Haydn (Ionel Catrina — vioara I, Marian Drăghici — vioara II, Mirela Simionescu — violă, Nicolae Timiraş — violoncel), partea I, Serenada, din *Cvartetul în Fa major* de acelaşi compozitor (Adelina Opreanu — vioara I, Dragoş Simion — vioara II, Ştefan Bucur — violă, Mihai Iordache — violoncel), partea I din *Sonata a V-a în Mi bemol major* (Isabela Ordnung — vioară, Veronica Tănăsescu — pian) şi partea II-a Tema cu variaţiuni, din *Trio în Sol major* (Adelina Opreanu — vioară, Steluţa Radu — pian, Cristian Florea — violoncel) ambele lucrări aparţinînd lui Mozart.

Neîndoios, formula adoptată de Liceul „George Enescu", de a prezenta pe podiumul de concert formaţii camerale, ni se pare bine chibzuită şi eficientă, oferind, după cum s-a văzut, în primul rînd posibilitatea contactului cu publicul a cît mai multor elevi, etalarea calităţilor interpretative atît solistice cît şi de comportament şi acomodare în ansamblu a acestora, ceea ce, trebuie să recunoaştem, se dovedeşte o formulă net superioară celei în care, în aceeaşi unitate de timp, sînt prezentaţi doar cîte doi elevi-solişti.

Întregul program a beneficiat de prezentarea consistentă şi deosebit de instructivă a criticului muzical Dumitru Avakian.

CONSTANTIN RĂSVAN

Orchestra de cameră a medicilor

Îndrumată la început de dirijorul Mircea Cristescu, apoi de dr. Ermil Nichifor, Orchestra de cameră a medicilor desfăşoară — de mai bine de 20 de ani — o bogată activitate muzicală, susţinînd nenumărate concerte, promovînd capodoperele muzicii de cameră ale marilor preclasici şi clasici pînă la cele ale compozitorilor contemporani. Această muncă dusă numai din dragostea dezinteresată pentru artă i-au adus lauri la Concursurile de amatori din anii 1963, 1967, şi 1971. Orchestra şi dirijorul său au şi meritul de a polariza necontenit către această muncă relevabilă, noi şi noi cadre tinere, care vin să îmbogăţească această formaţie fruntaşe.

Cu prilejul concertului susţinut în sala Ateneului, Orchestra de cameră a medicilor a prezentat un program pretenţios prin lucrările incluse, înţelegerea şi măiestria execuţiei dîndu-ne dovada exigenţei cu care medicii-muzicieni au pregătit acest concert.

Concerto grosso ocupă în creaţia lui Händel un loc important şi este regretabil că dirijorii de pretutindeni preferă să execute — destul de rar, de altfel — mereu aceleaşi lucrări. Din cele *18 Concerti grossi,* mai răspîndite sînt cele incluse în *opus 3* şi *opus 6.* Inspirate din modelele italiene, aceste lucrări ale lui Händel sînt tratate cu cea mai mare libertate, atît în ceea ce priveşte numărul părţilor componente (de la patru la şase), cît şi din punctul de vedere al caracterului acestor părţi în care apare — de la mişcările specifice sonatelor *da chiesa* italieneşti la mişcările de dans ale suitelor şi pînă la finalurile în stil fugat care încheie *opus 6 nr. 1* şi *2* — o diversitate de stiluri în care fantezia händeliană se mişcă cu cea mai mare uşurinţă.

Am căutat să desprindem din interpretarea *Concertoului grosso op. 6 nr. 1* prezentat caracteristicile proprii geniului şi viziunii lui Händel. Grupul *concertino* nu s-a încadrat — mai ales datorită impreciziei sonore şi ritmice — în dialogul cu restul orchestrei, lipsind acea unitate dintre ele necesară relevării simplităţii şi clarităţii formei. Händel întrebuinţează şi în acest *Concerto grosso,* cu aceeaşi măiestrie, varietatea de paletă pe care i-o ofereau diferitele tonalităţi, între care ştia să aleagă cu o siguranţă de gust deosebită pe aceea care corespundea mai bine tabloului ce urma să fie evocat. Este tocmai ceea ce dirijorul Ermil Nichifor a căutat să sublinieze pe parcursul lucrării. Şi dacă orchestra nu a înţeles intenţia, aceasta nu scade cu nimic valoarea opus-ului, dovedind, o dată mai mult, că abordarea lucrărilor lui Händel cere nu numai exactitate sonoră şi ritmică ci şi o laborioasă înţelegere a desfăşurării discursului sonor.

Solistul *Concertului nr. 1* de Beethoven a fost Dan Grigore. Beneficiind de o deosebită şi minuţioasă pregătire, dispunînd de un vast repertoriu — substituit talentului ce iese din tiparele obişnuite — Dan Grigore este un artist preţuit atît în ţară cît şi peste hotare. A cîntat cu precizie, cu un puternic simţ al coloritului armonic şi cu o inteligenţă muzicală care se face repede remarcată. Orchestra, de astă dată, a constituit un partener ce l-a secondat cu promptitudine. La solicitările repetate ale publicului, Dan Grigore a oferit, în bis, o *Sonatină* de Scarlatti.

Concertul s-a încheiat cu *Simfonia VII-a în Do major* de Schubert, în care orchestra şi dirijorul s-au afirmat în mod deosebit. Cu acest *opus* prezentat dirijorul dr. Ermil Nichifor — care a condus cu o gestică sobră, precisă şi expresivă — a dovedit calităţile sale artistice, talentul, elanul şi perseverenţa cu care urmăreşte să

menţină la un nivel cît mai ridicat bunul renume de care se bucură în lumea noastră muzicală Orchestra de cameră a medicilor-muzicieni.

Constantin DRĂGOI

DIN ŢARĂ

Braşov

Animatele contribuţii concentrice la o viaţă muzicală variată şi de nivel susţinut şi-au păstrat continuitatea dorită şi în decursul săptămînilor trecute. Este greu să se dea întîietate unora sau altora. Fără a căuta să minimalizez aportul valoric al manifestărilor ce nu vor figura în cronica de faţă, sînt silit de abundenţa lor să notez numai pe acelea, într-un chip sau altul, de un aspect special.

În cadrul activităţii ei săptămînale, Filarmonica Gh. Dima a rezervat „Tribunei tinerilor interpreţi" un concert simfonic complet, sub privegherea activă, plină de simpatie şi de preţios sprijin practic pentru participanţii la aceste binevenite prezentări, a dirijorului Mircea Lucescu.

Pentru început, violonistul Anton Diaconu, dispunînd de o sonoritate deosebit de calitativă şi de un joc instrumental armonios, a interpretat *Concertul* de Mendelssohn. Deşi foarte sigur pe execuţie, solistul s-a resimţit de o oarecare timiditate în dimensionarea dinamicei concertante a compoziţiei, în timp ce orchestra nu se adapta întotdeauna suficient caracteristicilor delicate ale versiunii sale, ceea ce ar fi putut asigura o cumpănă mai unitară întregului ansamblu.

Partea centrală a programului a aparţinut foarte tinerei celiste Petra Maria Teclu (anul I de conservator). Piesa aleasă a fost *Concertul* de Eduard Lalo, atît de rar ascultat deşi de aport însemnat în literatura violoncelului şi în creaţia compozitorului. Petra Maria Teclu a stăpînit în întregul complex de exigenţe a *Concertului* resurse de redare de constantă muzicalitate în naturaleţea, în plenitudinea şi fineţea tonului cît şi în maturitatea de pătrundere a textului. În ciuda unor anumite reţineri în elan, de altfel negeneralizate, a mărturisit de asemenea o aleasă sensibilitate. Ambele prezentări au păstrat în totul o ţinută artistică remarcabilă şi au fost subliniate de unanim succes.

Încheierea, cuprinzînd al doilea *Concert* de Chopin, a relevat o rară înzestrare pianistică : aceea a lui Ştefan Agoston. De o tehnică vecină imediată a virtuozităţii dar de răsfrîngere exclusiv muzicală, un simţ foarte personal de modelare a nuanţelor şi de conducere a coloritului, de vie concentrare în expresie şi în comunicarea ei, Ştefan Agoston trebuie socotit printre talentele de prim ordin ale tinerei noastre generaţii de pianişti şi justifică multă încredere în realizările sale viitoare, cu alte cuvinte în cariera sa muzicală, pe care a început-o atît de frumos.

În concertele obişnuite ale Filarmonicii Gh. Dima a fost prezentată în primă audiţie suita simfonică *Jocuri pentru pian şi orchestră* de Anatol Vieru. Originalitatea ei de structură şi mecanism ritmic, incisiv conturate şi dinamizate, şocurile fulgurantelor şi izbucnirilor ei de accent, fremătătorul polifonism înconjurător sau părtaş, au pus serioase probleme de realizare concertantă dirijorului Ilarion Ionescu-Galaţi, orchestrei şi mai ales pianistei Liana Şerbescu, care a izbutit în mod uimitor să-şi constituie în vederea acestei interpretări o adevărată neo-virtuozitate, adesea de domeniu *quasi* sportiv şi de un aport hotărîtor, soluţionînd totul cu precizie, agerime, nerv şi... sînge rece. Mai sînt de subliniat, în particular, interpretările în cadru simfonic ale excelentului violoncelist Valentin Arcu, a cărei manieră interpretativă, de cizelată şi lejeră artă instrumentală, s-a făcut foarte preţuită în dificilele şi atractivele *Variaţii rococo* de Ceaikovski şi al pianistei Maria Fotino. În *Concertul* de Schumann, binecunoscuta artistă a exprimat cu pătrunzător simţită măiestrie fie intensităţile stîrnite de clocotul romantic ce le-a dictat, fie poezia melosului ce-l străbate cu atît de nobilă vibraţie. În acest din urmă simfonic, dirijor a fost Rainer Miedel, pe care Braşovul îl aplaudă din plin a doua oară, pentru interpretările de caldă muzicalitate şi spontaneitate temperamentală pe care le obţine cu mult dar însufleţitor, de această dată de vie înrîurire în *Simfonia IV-a* de Brahms.

Învăţămîntul muzical mediu a dus în ultimii ani la rezultate din cele mai interesante, şcoala instrumentală şi interpretativă românească şi ambianţa în care se dezvoltă ea dovedindu-se incontestabil de valoroase. Pînă într-atît încît ne-am obişnuit să vedem apărînd cu succes pe estrade extraşcolare, veritabili elevi concertişti, de mari merite în exercitarea anticipativă a viitoarei lor misiuni în artă.

Rîvna elevilor liceului de muzică din Braşov, stimulată cu entuziastă perseverenţă de tînărul profesor Viorel Ardeleanu, a făcut posibilă chiar o realizare neaşteptată : înjghebarea, experimentală aş spune, a unei orchestre simfonice de mari proporţii formată din elevi şi programarea la Teatrul dramatic a unui concert în toată legea, în care tinerii instrumentişti s-au avîntat din toate puterile, după repetiţii pline de atenţie şi elan, spre a fi cît mai vrednici de acest moment memorabil al începuturilor lor.

Acţiunea profesorului Ardeleanu, ardoarea pe care a reuşit s-o transmită şi elevilor, cît şi răbdarea cu care i-a îndrumat, au putut asigura reuşita puţin comună a acestei iniţiative, evidenţiate în lucrări de Alfred Alessandrescu, J. S. Bach (solişti Mihai Craioveanu, vioară şi Adrian Petrescu, oboi) şi J. Haydn (Simfonia penultimă în Re major) pe care le-a dirijat în aplauzele întregii săli.

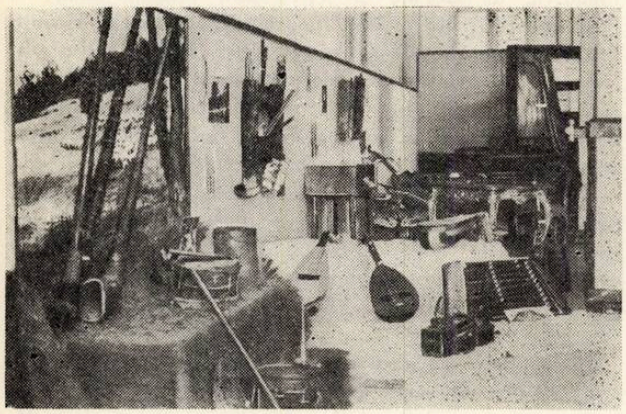
Ateneul tineretului a fost gazda recitalurilor complete ale elevilor Craioveanu Mihai şi Ciobotă Emilian, fiecare răspunzînd, la un foarte serios nivel tehnic şi muzical unor obligaţii de program care ar fi pus pe gînduri destui violonişti cu trecut. Elevul Craioveanu a păstrat o linie stilistică fermă şi clară şi un nivel tehnic surprinzător în această perioadă a studiului, de asemenea tot atît de neşovăielnic şi în adaptarea muzicală la cerinţele fiecăruia din operele interpretate. A acompaniat îngrijit, discret şi cu dexteritate eleva Stegaru Liana. O categorică reuşită.

Ciobotă Emilian a fost poate mai puţin egal ca izbutire, dar cu vădite însuşiri de suplete interpretativă, de simţ al coloritului, de capriciozitate controlată. A atins cel mai însemnător punct al recitalului în *Sonatina* de Paul Constantinescu, cu colaborarea Lilianei Iacobescu, nu numai o bună pianistă dar şi o parteneră de recital tot pe atît de bună, calităţi ce nu coincid întotdeauna atît de valoros la acelaşi artist. Altă afirmare de succes.

Romeo ALEXANDRESCU

Expoziţie de instrumente muzicale

Sala „Arta" din Braşov a găzduit, timp de trei săptămîni, o expoziţie de instrumente muzicale vechi, organizată de către Muzeul judeţean Braşov.



Publicul vizitator a avut posibilitatea să cunoască, prin intermediul instrumentelor cît şi a unor documente muzicale expuse, bogata viaţă muzicală ce s-a desfăşurat, cu secole în urmă, la Braşov şi în alte localităţi din Ţara Bîrsei.

Majoritatea exponatelor au fost puse la dispoziţia organizatorilor expoziţiei de către Muzeul judeţean, arhivele de la Biserica Neagră, muzeul primei şcoli româneşti din Schei, arhivele statului ca şi de unele familii cu veche tradiţie muzicală, din oraş şi împrejurimi.

Printre ele, o lăută veche ce aminteşte de Valentin Bakfark, vestit în Europa vremii sale, un clavecin din secolul al XVIII-lea, un pian vertical din secolul XIX, mai multe forme de flaute longitudinale şi transversale, diverse tipuri de viole — da braccio, da gamba, pianul lui Gheorghe Dima, diferite aparate muzicale de imprimat, folosite de către Tiberiu Brediceanu, etc.

Documentele muzicale au fost reprezentate prin pagini rămase de la Ioan Caioni, Anton Pann, Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima, Iacob Mureşianu, Tiberiu Brediceanu, Paul Richter, ş.a.

În cadrul expoziţiei au avut loc şi două manifestări muzicale, susţinute de mai mulţi artişti braşoveni care au interpretat, utilizînd şi unele instrumente expuse, lucrări de Iacob Mureşianu, Gheorghe Dima, George Enescu, alături de creaţii ale lui J. S. Bach, Haydn şi Daquin. Liedurile lui I. Mureşianu şi G. Dima s-au bucurat de excelenta interpretare a soliştilor Clara Clopot, Paul Nicolaescu, Remus Belicovici de la Teatrul Muzical, iar lucrările pentru flaut şi pian de J. S. Bach, Iacob Mureşianu şi George Enescu i-au avut ca interpreţi pe Alexandru Soos şi G. Dimitriu, acesta din urmă interpretînd apoi la clavecin o lucrare a lui Daquin şi la pian *Olteanca* de I. Mureşianu. *Trio în Re major* de Haydn a fost interpretat de Roth Birgit, Roth Jörg şi Soos Alexandru. Ana Nigrim, Lidia Lucescu şi Romeo Alexandrescu au fost interpreţii mult aplaudaţi ai celorlalte piese.

Expoziţia, la a cărei organizare un aport deosebit l-a avut prof. Mircea Gherman, poate constitui, într-un cadru mai larg, baza unui muzeu al dezvoltării culturale a Braşovului, iniţiativă pe care ar putea-o avea conducerea Muzeului judeţean.

I. CHIRILĂ

Popas Brăilean

La Brăila, în impunătoarea sală a Uzinelor „Progresul" (sală cu o excelentă acustică şi poate că tehnicienii Electrecordului ar trebui să experimenteze aici o serie de înregistrări) a avut loc în ultimele zile ale lunii februarie unul din cele mai semnificative momente ale acestei stagiuni muzicale cu atîtea roade bogate pe plan educaţional.

Continuînd suita manifestărilor menită să aducă noi auditori spre sala de concert, menită să lărgească continuu cercurile acelora cărora le este dăruită posibilitatea unui contact nemijlocit cu marea muzică, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii a răspuns invitaţiei entuziaştilor organizatori ai *„Zilelor muzicale brăilene"*, oferind iubitorilor de artă din această localitate, un concert special.

În programul dirijat de Iosif Conta (solişti — soprana Elisabeta Neculce-Carţiş şi baritonul Octav Enigărescu) au figurat : *Simfonia a V-a* de Beethoven, *Rapsodia I-a* de G. Enescu şi cîteva fragmente din oratoriul *Tudor Vladimirescu.*

Plină de semnificaţie mi s-a părut colaborarea stabilită în cadrul acestui concert între orchestra bucureşteană şi o formaţie de amatori, corul bărbătesc „Armonia" al Societăţii brăilene „Lyra", societate care a sărbătorit recent un veac de existenţă.

Am ascultat adeseori momentele vocal-simfonice ale oratorului lui Gheorghe Dumitrescu, dar de puţine ori mi s-a părut că „Marşul lui Tudor" a sunat mai adînc, mai vibrant.

Amatorii brăileni, emoţionaţi în faţa unui examen de asemenea exigenţă, şi-au dăruit toate eforturile şi am ascultat o interpretare nu numai perfect pusă la punct dar şi cu o înaltă încărcătură emoţională. Şi fără îndoială că înalta pregătire demonstrată în acest „examen" va influenţa din plin viitoarea evoluţie a ansamblului brăilean, fără îndoială că succesul unei asemenea colaborări demonstrează necesitatea asigurării condiţiilor unor asemenea legături între formaţiile profesioniste şi de amatori, colaborări ce pot avea repercusiuni din cele mai fericite pentru organizarea vieţii artistice în diferite oraşe ale ţării.

Am privit îndelung în timpul concertului chipul sutelor de participanţi la această manifestare, mulţi dintre ei veniţi poate la o primă întîlnire cu marea muzică.

Greu ar putea găsi cineva cuvintele care să poată surprinde bucuria contopirii acestor sute de oameni cu liniile meditaţiei beethoveniene, cu chemările eposului beethovenian, cu torentele melodice ale oratoriului lui Gheorghe Dumitrescu.

Iubitorii de artă din vechiul oraş dunărean au depus deosebite eforturi financiare pentru organizarea acestei sărbători muzicale în cadrul „Zilelor muzicale brăilene" dar roadele acestei întîlniri sînt indiscutabil mai mari decît orice balanţă contabilă.

Luminile aprinse în sala Clubului Uzinelor „Progresul" nu trebuie stinse.

Concertul care a avut loc la Brăila pune în actualitate necesitatea organizării în toate marile oraşe ale ţării (şi în primul rînd în cîteva oraşe din apropierea Capitalei : Piteşti, Tîrgovişte, Brăila, Buzău, poate chiar Slobozia, Giurgiu, Alexandria) a unor stagiuni muzicale curente cu ajutorul forţelor artistice din împrejurimi şi în primul rînd din Bucureşti.

Iosif SAVA

Corul căminului cultural Buteni—Arad

Bătrînii comunei păstrează în tradiţia orală mărturia începuturilor vieţii corale de la Buteni, sat frumos, aşezat la poalele Apusenilor. Se zice că în timpul revoluţiei de la 1848, cînd Avram Iancu, împreună cu tribunii Buteanu şi Groza, cobora pe valea Crişului Alb, înspre Şiria, la Buteni a fost întîmpinat de întregul sat, iar corul sătenilor *a intonat cîntece patriotice.*

În scris, prima atestare a corului datează de la 1881, cînd presa arădeană vorbeşte de concertul susţinut de Reuniunea corală de la Buteni. Impresiile sînt deosebit de admirative : „...ne credeam într-unu concertu esecutantu de cantareţi esercitaţi, deşi choru e încă teneru, de abia de doue luni, precum am înţielesu".

Activitatea corală a fost pe rînd îndrumată de inimoşi învăţători : George Popoviciu, cel care dirijase corul la 1881, Vasile Suciu (1892—1904), Ioan Rosu (1904—1910), Cornel Vodă şi Vasile Drincu (1912—1927).

După Unirea Transilvaniei cu România, activitatea a continuat mai intens, condusă fiind de învăţătorii Vasile Crucir (1927—1938) şi Gheorghe Beireşan (1938—1941).

O frumoasă tradiţie a comunei, păstrată şi în prezent, a statornicit ca, alături de învăţătorul sau profesorul care conduce activitatea corală, să existe şi un dirijor ţăran, care de multe ori realiza „trecerea" de la un dirijor la altul. Aşa s-au păstrat în istoria corului numele butincenilor Teodor Manea, Gavrilă Ruja şi în prezent Ilie Luştrea.

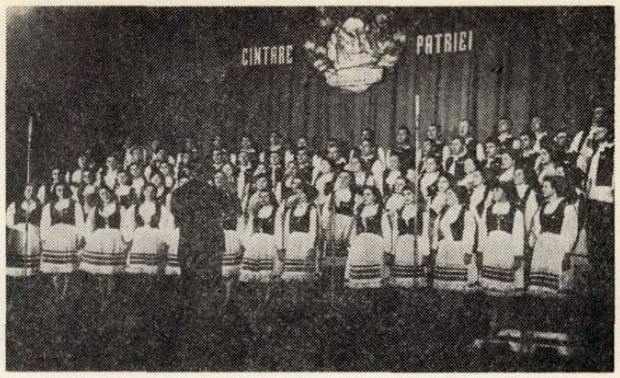
Chiar din primii ani de după Eliberare, corul din Buteni se plasează în rîndurile formaţiilor fruntaşe din ţară, la primul concurs coral interjudeţean din 1949 fiind clasat pe locul I. Dirijorul era profesorul de muzică de la şcoala din Buteni, Paul Paradenco.

Formaţia, care interpretează cu avînt şi mîndrie patriotică lucrări închinate partidului, frumuseţilor patriei şi în acelaşi timp cu autenticitate şi farmec, cîntece de inspiraţie folclorică, şi-a extins considerabil aria repertoriului, pînă la partituri ce sînt accesibile, în general, doar corurilor profesioniste.

În mod firesc, premiile vin să confirme înaltul nivel de interpretare artistică pe care l-a atins corul din Buteni. În 1969 este distins cu premiul II pe ţară, iar în 1970, la Suceava, obţine premiul I al festivalului „Cipriam Porumbescu". În anul 1971, la cel de-al X-lea Concurs artistic republican „Omagiu Partidului", corului i se acordă Premiul special al Uniunii Compozitorilor din R. S. România, titlul de laureat şi steagul de colectiv fruntaş pe ţară în mişcarea artistică de amatori pentru cele 4 participări în fazele finale ale concursurilor republicane pentru formaţiile artistice de amatori de la oraşe şi sate.

În ultimii ani, cîntecul de la Buteni a răsunat şi dincolo de graniţele ţării, ducînd cu el faima artei corale româneşti. Elocvent este succesul repurtat în R. P. Ungară, în aprilie 1972, cînd formaţia, pe lîngă concertele susţinute în Kityhaza, Orshaza şi Zekescsaba, a realizat imprimări la Radio Budapesta, închinîndu-i-se o frumoasă emisiune.

Deasemenea, sînt vii încă în memoria coriştilor ecourile recentului turneu efectuat, în septembrie 1973, în Jugoslavia, (în comuna Begheţ şi oraşul Zrenjaniv), unde a fost apreciat cu entuziasm de către un public numeros şi sensibil.



Participînd la marele concurs coral iniţiat de Televiziunea Română „Cîntare Patriei", corul a promovat, cu un frumos punctaj, cele trei etape. În etapa finală a concursului, a interpretat *Altarul mînăstirii Putna* de Ciprian Porumbescu, *Noapte de vară* de Dimitrie Cuclin pe versuri de Gh. Coşbuc şi *Crişule, Mureşule* de Sava Ilin obţinînd punctajul maxim.

În viaţa corală de la Buteni, va rămîne de neuitat popasul pe care l-a făcut aici, în mai 1973, corul „Madrigal" condus de profesorul Marin Constantin. După concertul susţinut de madrigalişti, sătenii au prezentat oaspeţilor ultimele lucrări ale repertoriului lor, apoi şi-au unit vocile într-o frăţească întîlnire a pasiunii pentru muzică.

Corul din Buteni, al cărui cînt răsună de aproape un veac, este legat prin mii de fire nevăzute de tot ceea ce înseamnă cîntec românesc şi poate fi o pildă de ceea ce înseamnă un adevărat cor sătesc, ridicat prin muncă şi pasiune arzătoare.

Carmen CIOBAN

JEAN ABSIL

Compozitorul belgian Jean Absil s-a stins din viaţă în vîrstă de 80 ani.

Născut la Péruweltz (Belgia) şi vădind de timpuriu însuşiri muzicale deosebite, el a fost încă de la şaisprezece ani organistul capelei din orăşelul natal, după care a studiat la Conservatorul din Bruxelles sub îndrumarea reputatului profesor Paul Gilson. Dedicîndu-se compoziţiei, Absil a fost apoi distins cu premiile Agniez (1921) şi Rubens (1922). Apreciat pentru remarcabilele sale calităţi a fost numit în scurtă vreme directorul şcolii de muzică de la Etterbeek, şcoală devenită mai tîrziu Academie şi pe care avea să o conducă vreme de treizeci şi cinci de ani. Aceasta poartă azi numele compozitorului. În 1930, muzicianul a fost numit profesor de armonie la Conservatorul din Bruxelles.

Compozitor erudit, de o mare competenţă muzicală, Jean Absil s-a afirmat ca un spirit eclectic, receptiv nu numai faţă de muzica clasică şi romantică dar şi faţă de curentele estetice din primele decenii ale veacului nostru. (E de menţionat placheta sa de muzicologie, *Postulatele muzicii contemporane* apărută în 1937 şi prefaţată de Darius Milhaud, unde trecea în revistă principalele elemente ce stau la temelia muzicii atonale şi politonale, prezentînd, totodată, pe Stravinsky, Bartok, Hindemith şi

Alban Berg ca pe niște mari muzicieni clasici, la o epocă în care aceștia încă nu se bucurau de o largă audiență). Absil a fundat mai tîrziu grupul „Sirena", în scopul apărării drepturilor muzicienilor belgieni, devenind ulterior președintele Asociației belgiene a autorilor și compozitorilor.

A fost un compozitor deosebit de fecund. El s-a afirmat cu succes în domeniile cele mai variate, scriind trei simfonii, un *Concert pentru pian* (impus în finalul Concursului Ysaye din 1938) o *Rapsodie pentru vioară și orchestră*, un *Concertino pentru violoncel, Variații simfonice*, baletele *Sperietoarea, Meteorii*, opera *Vocea Mării*, jocul radiofonic *Peter Breughel seniorul*, o *Suită pentru pian*, cantatele *Filatelie, Benedicțiunile* etc. etc. Menționăm de asemenea melodiile sale scrise pe versuri de Apollinaire, Cocteau, Ghéon, Klingsor, Valéry, Maetterlink, Verhaeren ș.a. Cele aproximativ 160 de lucrări îl arată drept un compozitor spiritual, care cultivă ironia, iubind pitorescul și coloritul instrumental.

Este de subliniat cu toată atenția meritată, dragostea sa pentru muzica folclorică, îndeosebi pentru folclorul românesc pe care l-a cunoscut mai întîi prin culegerile lui Bela Bartok : *Idile bihorene, Colinde din Transilvania* ș.a.

Frumusețea muzicii acestora ca și a textelor pe care i le-a tradus Ilarie Voronca l-au entuziasmat pe Jean Absil. El s-a atașat de muzica noastră populară pe care, așa cum ne-a declarat personal, o socotea una dintre cele mai bogate, mai variate și mai originale creații folclorice din lume. Pe temeiul ei a scris mai multe compoziții în care folosește teme românești. Vom cita în primul rînd *Rapsodia română pentru vioară și orchestră*, lucrare dedicată violonistului André Gertler, care a prezentat-o în primă audiție la Paris în 1946, după care a executat-o în aproape treizeci de concerte, cu un deosebit succes. La București a fost executată pentru prima oară tot de André Gertler, în 1955, bucurîndu-se de aprecierile unanime ale publicului și criticii muzicale. Este de citat de asemenea lucrarea de intens suflu dramatic *Les chants du mort*, scrisă sub forma unei cantate de cameră, pe baza bocetelor culese de Constantin Brăiloiu pe care Jean Absil l-a cunoscut personal.

Muzica sa a fost popularizată la noi în țară de dirijorii Constantin Silvestri, Mircea Cristescu, Henri Selbing, de pianista Dorina Popovici, violonistul Ștefan Ruha ș.a. iar Electrecord a gravat *Concertul pentru pian și orchestră*, în interpretarea pianistei Dorina Popovici și a orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii, dirijată de Constantin Silvestri. A gravat de asemenea cantata în patru părți *Les chants du mort* (Bocete) în interpretarea cvartetului vocal Martha Kessler, Elisabeta Neculce-Carțiș, Valentin Teodorian și George Crăsnaru, precum și o formație orchestrală a Radioteleviziunii dirijată de Mircea Cristescu.

Jean Absil a fost un entuziast prieten al muzicii și muzicienilor noștri, al poporului român. Președinte al Asociației de prietenie Belgia-România el a conferențiat totdeauna cu competență și căldură despre muzica noastră, contribuind la popularizarea acesteia în Belgia. A fost în repetate rînduri oaspetele de seamă al nostru, făcînd parte din juriul Festivalului internațional „George Enescu". Distins cu Meritul cultural cl. I, Jean Absil nu a încetat să militeze, pînă în vremea din urmă, pentru a face cunoscută, în Belgia, muzica noastră. Dispariția sa este unanim regretată și la noi, de toți cei ce l-au cunoscut și prețuit.

J.-V. PANDELESCU

Notă

In *Revue de Musicologie*, Paris, tome LIX, Nr. 1, 1973, p. 134—135, Maria Nyeki semnează o recenzie referitoare la Lexiconul *Compozitori și muzicologi români* de Viorel Cosma, București, Ed. Muzicală, 1970 :

„Dicționarele biografice naționale de muzicieni sînt mai degrabă apanajul țărilor mici. În suita acelora deja publicate pentru Spania (1897), Portugalia (1900), Belgia (1948), Canada (1952), Cehoslovacia (1959), Republica Democrată Germană (1959), Polonia (1961), Elveția (1964), Bulgaria (1967), Viorel Cosma a publicat *Compozitori și muzicologi români* în 1965, acest din urmă lexicon fiind o reeditare revizuită și amplificată. Nu cuprinde decît nume de muzicieni, luate într-un sens mai larg : compozitori, muzicologi, etnomuzicologi, pedagogi. Interpreții nu figurează aici, un alt dicționar aflîndu-se în pregătire la același editor.

Contrar scopului propus la prima ediție care dorea să facă cunoscuți muzicienii contemporani, printr-o prezentare foarte aerată, a doua ediție include personalitățile din istoria muzicii de pe întreg cuprinsul României, inclusiv și pe unii muzicieni de naționalitate maghiară. Numărul fișelor se află mărit de trei sau patru ori.

Biografiile însăși au devenit cu mult mai ample și amănunțite și cuprind lista lucrărilor într-o clasificare sistematică, urmate de o bibliografie, o filmografie și o discografie. Aceasta din urmă (contrar dicționarului elvețian, unul din rarele avînd o discografie) ne lasă totuși nesatisfăcuți. Nu se referă decît la edițiile fonografice realizate de muzician, în special la culegerile de folclor ca de pildă, cea a lui Brăiloiu, și nu la o discografie a compozitorilor (din păcate, recenzenta nu a observat că autorul a indicat *toate* discurile compozitorilor sub forma prescurtată a Casei de discuri *Electrecord* — N.R.).

Deși acest dicționar se oprește la data de 31 decembrie 1969, aduce totuși mari servicii oricărei cercetări asupra muzicienilor români ; o publicație asemănătoare pentru fiecare țară ar fi binevenită, căci un dicționar național de muzicieni este implicit mai complet decît notițele din enciclopediile și dicționarele internaționale".

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

SILHOUETTES

Pascal Bentoiu

BENTOIU, Pascal, compositeur (n. 22.IV.1927, Bucarest). Études de musique à Bucarest (1943—1948), avec Faust NICOLESCU (théorie-solfège), Mihail JORA (harmonie, contrepoint, composition, orchestration), Vasile FILIP (violon), Teofil DEMETRIESCU (piano). A fréquenté les cours de la Faculté de Droit de Bucarest (1945—1947).

Chargé de recherches à l'Institut d'Ethnographie et Folklore de Bucarest (1953—1956). Conférences, communications scientifiques, émissions radiophoniques et de télévision dans le pays et à l'étranger. Auteur d'études et articles dans *Muzica, Studii de muzicologie, Revista de folclor, Contemporanul, Tribuna, Luceafărul* etc. A recueilli et publié des textes et des mélodies populaires roumaines.

Distinctions

Prix d'Etat de la R. S. de Roumanie (1954) ; Prix *Italie* de la Radio-Télévision Italienne (Rome, 1968) ; Ordre du Mérite Culturel (1969 et 1971) ; Prix *Guido Valcarenghi* (Rome, 1970) ; Prix *George Enescu* de l'Académie de R. S. Roumanie (1971), pour l'opéra *Hamlet*.

SÉLECTION D'OEUVRES

Opéras

L'amour-médecin, op. 15, livret Pascal Bentoiu, d'après Molière, 1964, Bucarest, Ed. Musicales, 1970 ; *L'Immolation d'Iphigénie,* op. 17, opéra radiophonique, livret P. Bentoiu et Alexandru Pop, d'après Euripide, 1968 ; *Hamlet,* op. 18, livret P. Bentoiu, d'après Shakespeare, 1969, Milan, Ed. Suvini-Zerboni, 1970.

Musique vocale-symphonique

Chanson nouvelle, pour soprano solo et orchestre, vers Ion Horea, 1962.

Musique symphonique

Ouverture de concert, op. 2, 1948 (rév. 1959) ; *Concerto no. 1 pour piano et orchestre,* op. 5, 1954 ; *Suite transylvaine,* op. 6, 1955 ; *L'Étoile du berger,* op. 7, poème symphonique, 1957, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *Concerto pour violon et orchestre,* op. 9, 1958, Bucarest, Ed. Musicales, 1963, disque ECE 0248 ; *Images bucarestoises,* op. 10, trois mouvements symphoniques, 1959 ; *Concerto no. 2 pour piano et orchestre,* op. 12, 1960, Bucarest, Ed. Musicales, 1969, disque ECE 0248 et *Melodia* (Moscou) 016585—86 ; *Symphonie,* op. 16, 1965, Bucarest, Ed. Musicales, 1967.

Musique de chambre

Quatuor à cordes, op. 3, 1953 ; *Sonate pour piano et violon,* op. 14, 1962, Bucarest, Ed. Musicales, 1964.

Musique pour piano

Sonate, op. 1, 1947 (rév. 1957).

Musique vocale (voix et piano)

Quatre chansons, op. 4, vers Şt. O. Iosif, 1953, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *Trois sonnets,* op. 8, vers M. Emi-

nescu, 1958 ; *Cinq mélodies,* op. 11, vers Nina Cassian, 1959, Bucarest, Ed. Musicales, 1960, disque ECE 054 ; *Quatre mélodies,* op. 13, vers M. Beniuc, 1961, Bucarest, Ed. Musicales, 1964 ; *Jalousie,* vers Gh. Topîrceanu, 1962.

Musique de scène

Pour des pièces d'Eschyle, Euripide, Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Alecsandri, Delavrancea, Albert Camus etc.

Musique de film

Cinq hommes en route, mise en scène M. Bucur et G. Barta, 1962.

Folklore

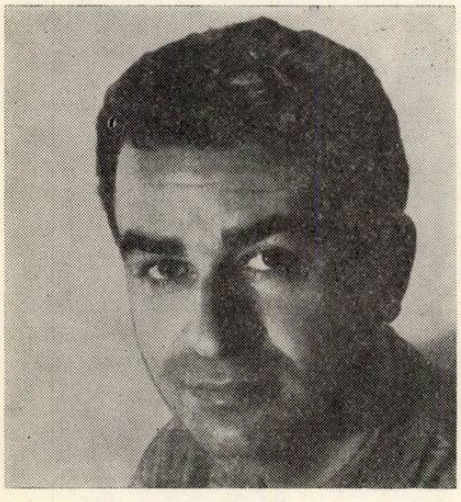
10 danses de Transylvanie, 1955 (en collaboration), Bucarest, ESPLA, 1955.

Musicologie

Image et Sens, essai sur le phénomène musical, Bucarest, Ed. Musicales, 1971 ; *Mihail Jora,* dans : *Muzica,* Bucarest, 1964, no. 7, idem dans : *Études de Musicologie,* Bucarest, Ed. Musicales, 1966, no. 2.

Bibliographie

BELOIU, Nicolae, *Opera radiofonică „Jertfirea Ifigeniei" de Pascal Bentoiu,* dans : *Muzica,* Bucarest, 1969, no. 4 ; BERGER, Wilhelm, *Concertul pentru vioară şi orchestră de Pascal Bentoiu,* dans : *Muzica,* Bucarest, 1964, nr. 2 ; BRUMARU, Ada, *Pascal Bentoiu : „Bucureşti 1959" — Trei mişcări simfonice,* dans : Muzica, Bucarest, 1959, no. 10 ; CONSTANTINESCU, Grigore, *Opera „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu,* dans : *Muzica,* Bucarest, 1967, no. 2 ; FIRCA, Gheorghe, *Simfonia I de Pascal Bentoiu în primă audiţie,* dans : *Muzica,* Bucarest, 1966, no. 11 ; GATTI, Guido — BASSO, Alberto, *La musica. Dizionario I (A — K),* Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1968 ; POPOVICI, Doru, *Pascal Bentoiu : Patru cîntece pe versuri de Şt. O. Iosif,* dans : *Muzica,* Bucarest, 1956, no. 11 ; SBÂRCEA, George, Discul — *Concertele lui Pascal Bentoiu,* dans : *Magazin,* Bucarest, 1967, 10 juin.



Laurenţiu Profeta

PROFETA, Laurenţiu, compositeur (n. 12.I.1925, Bucarest). Etudes au Conservatoire de Bucarest (1945—1949) avec Ioan D. CHIRESCU (théorie-solfège), Paul CONSTANTINESCU (harmonie), Alfred MENDELSOHN (contrepoint, composition), Silvia CĂPĂŢÎNĂ (piano), ensuite au Conservatoire *P. I. Tchaikovsky* de Moscou (1954—1956) avec E. O. MESSNER (composition), E. K. GOLUBEV (poliphonie), V. O. BERKOV (hormonie). A fréquenté le cours de la Faculté de Philosophie de Bucarest (1945—1949).

Directeur de la Musique dans le Ministère de la Culture (1952—1960), secrétaire du Comité national roumain pour le Conseil International de Musique (1960—1970), secrétaire de l'Union des Compositeurs (depuis 1968).

Tout en cultivant des genres musicaux très divers, il accorde une attention particulière à la musique pour enfants. Auteur d'articles et études dans différentes publications *(Muzica, Contemporanul, Scînteia, România liberă* etc.), Laurenţiu PROFETA est aussi présent comme membre de différents jurys nationaux et internationaux des concours de musique. Conférences, émissions radiophoniques et de télévision.

Distinctions

III-e Prix de composition *Georges Enesco* (1946) ; *Ordre du Travail* III-e cl. (1953) ; III-e Prix du Festival de Mamaia (1969) ; Ordre du Mérite Culturel, III-e cl. (1969) Prix de l'Union des Compositeurs pour les années 1968 et 1969.

SÉLECTION D'OEUVRES

Ballets

La femme du capitaine, ballet, livret Oleg Danovski, 1946 ; *Prince et mendiant,* livret de Ionel Hristea et Oleg Danovski d'après Mark Twain, 1963, Ed. Musicales, Bucarest, 1969, disque ECE 0325 ; *Le marin rêveur,* livret *N. Itu, 1972.*

Musique vocale-symphonique

Chants de bivouac, suite pour soli, choeur d'enfants et orchestre, vers C. Cîrjan, I. Zăgan et C. Teodori, 1957 ; *Une aventure au jardin,* oratorio pour soli, choeur d'enfants, récitant (baryton) et orchestre, vers Cicerone Theodoresco, 1958 ; *Cantate de la patrie,* pour récitant, solo mezzosoprano, choeur mixte et orchestre, vers E. Frunză, Bucarest, Ed. Musicales, 1962 ; *Le sapin solitaire,* conte musical pour enfants, pour récitant et orchestre, vers I. Hristea, 1960 ; *Six pièces humoristiques,* vers T. Arghezi, pour soli, choeur d'enfants, petit orchestre et bande mognétique, 1966, disque ECE 0325.

Musique symphonique

Suite pour marionnettes, pour orchestre de chambre, 1945 ; *Le poème de la Patrie,* 1952 ; *Jours de vacances,* suite symphonique, 1956.

Musique de film

Eté romantique, 1961 ; *Cinq semaines en ballon,* mise en scène Olimp Vărăşteanu, 1967 ; *Le lièvre et la tortue,* ms. en sc. I. Sasu, 1969.

Musique chorale

Choeurs, 1959, Bucarest, Ed. Musicales, 1959 ; *Echos,* poème-vocalises pour choeur mixte et orgue électr., 1967 ; *Le poème de la Forêt,* pour choeur d'enfants, bande magnétique, orgue électr. ou piano, 1968 ; *Chants pour la jeunesse,* Bucarest, Ed. Musicales, 1968.

Musique vocale (voix et piano)

Chanson d'hier et d'aujourd'hui, cycles de lieder sur vers de Şt. O. Iosif et E. Frunză, 1960, Bucarest, Ed. Musicales, 1962.

Musique légère

Nuit de charme, paroles C. Cîrjan, 1967, Bucarest Ed. Musicales, 1967 ; *Le tango d'autrefois,* paroles C. Cîrjan, 1967, Bucarest, Ed. Musicales, 1967 ; *Chansons tziganes,* paroles Miron R. Paraschivescu, 1967—1968, disque EDD 1223 ; *D'hier à aujourd'hui,* paroles M. Dumbravă, 1968, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; *Je ne lui demande rien,* paroles I. Minulescu, 1968, Bucarest, Ed. Musicales, 1969; *A celle qui s'en va,* paroles I. Minulescu, 1969 ; *Brise, maman, le miroir,* paroles F. Buref, 1970, Bucarest, Ed. Musicales, 1970 ; *Dur hiver !,* paroles F. Buref, 1970.

Bibliographie

CONSTANTINESCU, Grigore, *Baletul „Prinţ şi cerşetor" de Laurenţiu Profeta,* dans : Muzica, Bucarest, 1967, no. 8 ; GEITEL, Klaus, *Festivale,* dans : *The World of Music,* 1968, no. 1 ; HRISTEA, Ionel, *Un oratoriu pentru copii, „Întîmplarea din grădină" de Laurenţiu Profeta,* dans, *Muzica,* Bucarest, 1961, no. 7 ; PANDELESCU, J. V., *Cronica discului „Cîntece ţigăneşti"...,* dans : *Contemporanul,* Bucarest, julie, 1969 ; POPOVICI, Doru, *Laurenţiu Profeta. „Cantata Patriei",* dans : *Muzica,* Bucarest, 1959, no. 9 ; POPOVICI, Doru, *Muzica corală românească,* Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; UCECAR, Bogdan, *Turneul baletului din Bucureşti,* dans *Večer,* Jugoslavie.

Chronique du disque

Wilhelm Berger : Concerto pour violoncelle et orchestre ; VIe Symphonie, „L'Harmonie".

Compositeur et musicologue, Wilhelm Berger représente l'un des musiciens d'élite de la Roumanie. Durant ces quinze dernières années, il n'a cessé de s'affirmer comme un créateur inspiré, original et d'une grande compétence dans l'écriture musicale.

Son poys natal, autant que l'étranger, reconnaissant ses mérites, des prix nationaux et internationaux lui ont été décernés à plusieurs reprises. Ainsi, parmi les premiers, le Prix de composition „Georges Enesco" de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et le Prix de l'Union des Compositeurs, alors que, parmi les seconds, le Premier Prix „Prince Rainier III" de Monaco et le Premier Prix du Concours musical international „La Reine Elisabethe de Belgique".

Six symphonies, quelques concertos pour violoncelle et orchestre ou pour violon et orchestre, douze quatuors à cordes ou des sonates pour différents instruments, voici, au hasard, des exemples d'une activité prodigieuse tant sous le rapport d'une remarquable qualité, que sous celui d'une quantité peu commune.

Un lyrisme sincère, marqué au coin de la plus grande subtilité — intensément dramatique parfois — caractérise sa musique, qui devient de la sorte l'expression d'une vie intérieure de haute tension alternant avec des moments de sérennité approchant la méditation contemplative de la vie. L'écriture musicale de Wilhelm Berger, ancrée dans une certaine mesure jusque dans les traditions classiques et romantiques, ressortit aussi à l'oeuvre post-webernienne, ainsi qu'à une pensée modale spécifique de la création populaire roumaine. C'est par cela que Berger mène plus loin l'école nationale de composition dont l'origine réside dans la musique de Georges Enesco et de ses successeurs.

Poète des sons, artiste ardent et enthousiaste, membre actif de l'Union des Compositeurs, participant pleinement à la vie de celle-ci, Berger sait néanmoins trouver son temps pour descendre jusqu'au fond de lui-même, d'où „le souvenir — disait Proust — comme un sculpteur de Grèce, tire des statues innombrables"...

Ce que nous tenons à relever c'est que son oeuvre, parfois particulièrement complexe, est cependant accessible non seulement aux spécialistes, mais aussi au public le plus large.

Pour favoriser la diffusion de sa musique, l'„Electrecord" vient de faire graver (disque ECE 0917) deux ouvrages des plus remarquables de Berger : le *Concerto pour violoncelle et orchestre* et la *VIe Symphonie „L'Harmonie".*

Ecrit en 1967, le Concerto pour violoncelle et orchestre a été présenté en première audition trois ans plus tard, par le virtuose violoncelliste Cătălin Ilea, accompagné par l'orchestre symphonique de la Radio-Télévision, sous la baguette de Charles Bruck. Il débute par un *Allegro fluente e rubato* confié à l'orchestre, lequel d'ailleurs, ici comme dans le reste de l'ouvrage, remplit son rôle très efficacement, bien qu'employé avec quelqu'économie. Après un préambule enveloppé d'une certaine note de mystère, des résonances de chant populaire se font entendre à la flûte. C'est le moment d'entrée de l'instrument soliste : entrée vigoureuse, énergique, véritable affirmation volontaire. Il ne cessera de se maintenir présent, actif, mélodieux.

Le deuxième mouvement — *Larghetto* — émeut par un chaleureux lyrisme, continuellement affirmé par le violoncelle seul. Les interventions de l'orchestre sont très discrètes et les moments où, dans un dialogue, la flûte s'associe au violoncelle sont effectivement séduisants par leur note d'indicible poésie. Vers la fin du mouvement, une atmosphère de calme et de paix est l'oeuvre de l'orchestre.

Le troisième mouvement, l'*Allegro energico e marcato,* débute impétueusement, à nouveau comme une affirmation de force. Le violoncelle déambule sur des valeurs brèves, saccadées, tranchantes. C'est l'allure d'une infatigable course. D'ailleurs, c'est à l'instrument solo que revient, dans le cadre de ce troisième mouvement, le rôle principal : il domine l'allure de cette partie. La cadence dans laquelle le soliste joue fermement, sur un fond de trémolo des timbales — s'intensifiant vers la fin —, réalise un effet des plus suggestifs, largement *cantabile.*

Pour finir, l'orchestre intervient avec calme et suavité, apportant la paix et concluant l'ouvrage dans une atmosphère de sérennité tranquille.

* *
*

La *VIe Symphonie* est intitulée *„L'Harmonie".* Il convient de signaler que toutes les précédentes symphonies du compositeur Berger portent de semblables titres, sans qu'elles aient à tout prix un caractère de musique à programme : la I-re *„La Lyrique" ;* la IIe *„L'Epique",*

la IIIe *„La Dramatique"*, la IVe *„La Tragique"*, la Ve *„La Solennelle"*. Tout en n'ayant pas un caractère de programme bien affirmé — nous venons de le dire —, ces appellations orientent néanmoins l'auditeur quant à la complexité des sentiments d'ordre émotionnel et réflexif qui résident à leur origine, quant à la dominante des éléments affectifs qui ont animé le musicien au moment de la composition.

„L'Harmonie" semble, donc, croyons-nous, refléter le sens général de l'ouvrage, destiné à se développer et à engendrer *lato-sensu* ce sentiment. Nous envisageons par là tant le sentiment dominant qui se dégage de l'audition que le caractère structural de l'oeuvre. Celle-ci se compose seulement de deux grands mouvements : le premier, un *Allegro moderato* ayant pour indication complémentaire *„mentalmente e calmo"* : c'est là un moyen éloquent de la modalité dont Berger a entendu prêter voix à ses sentiments d'ordre réflexif, ainsi qu'à une disposition de l'âme vers le calme, la paix. Ce mouvement est pénétré de lyrisme, tout en ayant un caractère méditatif. Ecrit sous la forme d'un lied, il débute par un chant euphonique des cordes. Le monologue du violon seul est d'une grande pureté et simplicité, d'une noble expression. Se déployant continûment, il se trouve enrichi par la participation du quatuor des cordes. Les accouplements des timbres en sont simples, mais réalisés avec fantaisie et avec un art achevé. La partie médiane du mouvement marque une animation du discours musical, le compositeur stimulant la vive participation de l'orchestre au moyen de cette allante indication : „que tout ce qui peut jouer, joue" ! Ensuite, les sonorités baissent, se calment. Le chant fondamental en est continuellement varié.

Le deuxième mouvement de cette Symphonie, l'*Allegro moderato fluente e meditativo,* est écrit sous la forme sonate où se laisse découvrir au début le chant aérien, subtile de la flûte, engendrant des échos d'une beauté insoupçonnée parmi les violons — ayant des rôles de soli — de même que parmi les instruments de couleur employés presque dans leur totalité : depuis la célesta et la harpe, aux cloches et au vibraphone. Ces interventions apportent une note de gracieuse poésie. Soulignons là le caractère non seulement économique — voire même parcimonieux — de l'orchestration, mais si efficace néanmoins. Le compositeur a su créer des moments de véritables féérie musicale et c'est justement ce coloris merveilleux qui légitime pleinement, à notre avis, le titre de „Harmonie" qu'il a donné à sa VIe Symphonie. L'ouvrage qui comporte de plus deux impressionnants chorals des instruments à vents, finit sur un chant de prenant lyrisme des violons, faisant naître le sentiment d'une harmonie pleinière, un sentiment de sérennité, de paix. C'est un véritable poème que cette VIe Symphonie, source d'atmosphère.

Le soliste du concerto présenté tantôt est le violoncelliste Cătălin Ilea, l'orchestre symphonique de la Philharmonie „Georges Enesco" étant mis sous la direction de Iosif Conta, dans les deux morceaux. Autant dire, deux sommets de l'art roumain de l'interprétation. Le disque se réclame, de plus, de l'excellente présentation — succinte mais combien entendue — du musicologue Dr. Vasile Tomescu. N'oublions pas pour finir le tableau, finement suggestif, qui orne la couverture du disque — intitulé „Chaude harmonie" —, dû au peintre Grigore Vasile.

J. V. PANDELESCU

Chronique du disque de musique populaire

1. **Un virtuose des flûtes roumaines : Ion Lăceanu. Trésors folkloriques roumains.** Electrecord STM-EPE 0802. Rédacteur de musique : Iosif Hstreiter. Maître du son : ing. Eugen Wendel. Textes : français et anglais.

Fils de paysans de Săceni (dép. Teleorman), Ion Lăceanu est né en 1938. C'est de son père qu'il apprit l'art de jouer de la flûte de berger aussi bien que de la flûte champêtre. Il commença, à onze ans, par la première. Encore adolescent, il participe à quelques concours artistiques d'amateurs. En 1957, il remporte le II-e Prix du Concours national donné en l'honneur du Festival Mondial de la Jeunesse. Entre temps, il apprend aussi le métier d'électricien ; mais, son talent d'instrumentiste populaire prend le dessus et finit par s'imposer. A l'occasion de compétitions internationales diverses, il est distingué de prix célèbres : III-e Prix de Varsovie (1955), Premier Prix et Médaille d'Or à Moscou (1950), etc. En 1953, à la suite de son engagement dans l'Ensemble orchestral de musique populaire „Perinița", il devient musicien professionnel. Il se dédie à la cornemuse en 1957 ; l'année suivante, à la flûte champêtre ; en 1962, à l'ocarina, enfin en 1965 il apprend à jouer de „l'arête de poisson et de la paille" (petit tuyau cyllindrique muni d'une anche simple).

Remarquable instrumentiste, Ion Lăceanu joue avec un art achevé de tous ces instruments. Il augmente sans cesse son répertoire musical qui se compose de doïnas, ballades, chansons et surtout d'airs de danse. Son répertoire se nourrit notamment aux richesses folkloriques spécifiques des contrées méridionales du pays. Son talent, la beauté des mélodies et l'art avec lequel il les interprète, la gamme variée des instruments musicaux populaires qu'il manie avec un entendement égal, l'ont rendu célèbre dans une quarantaine de pays des quatre continents. En 1970—1972, il entreprend une mémorable tournée en Suisse, France, Belgique, Allemagne-Ouest et Pays-Bas, accompagnant le très célèbre ensemble de musique populaire de Gheorghe Zamfir. En 1973—1974, le voici recrutant des succès hors pair au Japon, avec un ensemble réduit d'instrumentistes populaires, mais combien doués, qui ont ainsi toutes les chances de devenir très vite célèbres : l'Orchestre de Folklore „Electrecord".

Cet excellent disque comprend 20 morceaux joués de six instruments divers (et non pas cinq, tel qu'il est erronément noté sur la couverture du disque et dans les textes de la présentation écrite), à savoir : flûte de berger (5 morceaux), flûte champêtre (7 morceaux), ocarine (un morceau), arête de poisson (2 morceaux), paille (un morceau) et cornemuse (4 morceaux).

Ion Lăceanu y est accompagné par l'Orchestre de Gheorghe Zamfir (auquel reviennent 12 morceaux) et par celui de Paraschiv Oprea (7 morceaux). L'accompagnement réalisé par l'ensemble de Gheorghe Zamfir est absolument remarquable. Les quelques instrumentistes de l'ensemble sont utilisés, suivant le caractère des airs que joue le soliste Ion Lăceanu, dans des groupes divers. L'enregistrement et la gravure sont aussi de fort bonne qualité.

2. **Un virtuose du violon : Ion Drăgoi. „Trésors folkloriques roumains".** Electrecord STM-EPE 0776. Textes : français et anglais.

Ce disque est né après la triomphale tournée à l'étranger de Gheorghe Zamfir et de son ensemble. Ion Drăgoi y est accompagné par l'Orchestre de ce dernier et le répertoire offert par le disque est justement celui que ces deux jouèrent ensemble dans plusieurs pays d'Europe.

Il n'est pas exclu que Ion Drăgoi soit actuellement le plus renommé des „laoutars" de la Moldavie. Né à Bacău, en 1928, il est le descendant d'une lignée où de père en fils ils furent musiciens instrumentistes. Gheorghe Drăgoi, son père, était même un fameux chanteur de mélodies populaires — sans doute aussi, un fameux violoniste —, célèbre dans tous les villages et bourgades des alentours où il ne manquait de se rendre dans les mariages et autres fêtes. C'est de lui que le fils, Ion, apprit l'art de jouer de l'instrument. Dès qu'il eût 14 ans, il se prit à jouer aux côtés de son père et de son oncle paternel, en formant à eux trois une sorte de modeste bande de laoutars. Au cours de son service militaire, il se fit connaître en jouant dans un ensemble folklorique de l'Armée, avec lequel d'ailleurs il parcourut le pays. Ensuite, il s'engagea dans l'ensemble „Plaiurile Bistriţei" de sa ville natale, dont il devint le soliste, qualité qu'il détient de nos jours encore. Les postes roumains d'émission ont été à plusieurs reprises honorés par sa présence et de nombreux disques lui ont été consacrés. En accompagnant des ensembles de chansons et de danses populaires d'amateurs, Ion Drăgoi se rendit deux fois en Hongrie, ainsi qu'une fois en Allemagne Démocratique ; avec l'ensemble de Gheorghe Zamfir, il parcourut la France, la Suisse et la Belgique.

Ce qui caractérise Ion Drăgoi, c'est la grande facilité et la finesse avec lesquelles il joue du violon. Brillant maître de l'archer, il est en même temps doué de sensibilité artistique. Il tisse avec art et minutie la délicate et compliquée dentelle qui orne le chant populaire roumain.

Le disque comprend sans doute une infime partie de son répertoire musical, hérité de son père et continûment enrichi de morceaux entendus chez d'autres laoutars ou directement chez les paysans.

Sur le disque, le fameux orchestre de Gheorghe Zamfir l'accompagne de toute sa maîtrise, de son génie musical et de sa verve. Quoique peu nombreux, les instruments de l'accompagnement sont dosés d'un morceau à l'autre avec compétence et raffinement.

3. *Nicolae Nemeş-Munteanu et les cornemuses de Cornereva.* Electrecord 45-EPC 10322. Rédacteur de musique : Iosif Hstreiter. Maître du son : ing. Eugen Wendel.

J'ai la grande joie d'annoncer à mes lecteurs la parution d'un disque en tous points remarquable, dédié à un instrumentiste populaire amateur : le cornemuse Nicolae Nemeş-Munteanu, paysan de Cornereva (dép. Caraş-Severin), et son groupe de cornemuses.

Le disque offre la *Chanson de Baba Dokia,* une variante pleine d'intérêt de la légende du berger qui a égaré ses brebis ; une chanson nuptiale et quelques airs de danse joués par notre cornemuse, ainsi qu'une suite de deux danses jouées par son groupe de cornemuses amateurs. Les enregistrements illustrent l'un des cinq groupes de cornemuses connues par le peuple roumain, ainsi le type caractéristique du Banat méridional de l'Olténie septentrionale et du Nord-Ouest ; ce type était jadis connu aussi en Bucovine. Nicolae Nemeş-Munteanu est l'un des meilleurs cornemuses que j'ai jamais rencontrés. Pleinement maître de son instrument — parfaitement accordé par ailleurs —, il le manie avec un grand art, animé par une vie intérieure intense.

Notre soliste porte fièrement ses 62 ans (il est né en 1912). Passionné instrumentiste — il joue aussi de la flûte de berger, de la clarinette et du *taragot* —, Nemeş-Munteanu cultive avec un inépuisable amour la musique populaire des contrées natales. S'occupant avec enthousiasme de son ensemble de cornemuses — fondé il y a quelques années à l'occasion d'une émission télévisée intitulée „Dialogue à distance" et qui, en somme, n'était qu'une compétition entre départements différents —, Nemeş-Munteanu a charmé l'ouïe des auditeurs de plusieurs localités du Banat et de l'Olténie, prenant également part à une série de concours d'amateurs.

Tiberiu ALEXANDRU

Nicolae Buicliu

Concerto pour violon et orchestre. Quintette à vents

Nicolae Buicliu (1906—1974) se range parmi les compositeurs qui ont apporté une remarquable contribution au développement de la musique roumaine.

Il a étudié au Conservatoire de Bucarest où il a eu comme professseurs Gheorghe Cucu, Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin et Constantin Brăiloiu. Il s'est ensuite perfectionné à Paris (l'*Ecole César Franck*) avec Albert Bertelin et Guy de Lioncourt. Nicolae Buicliu est, de plus, licencié de la Faculté de Philosophie de Bucarest.

La musique symphonique, de chambre, chorale, de théatre ou de fanfare représentent autant de domaines où Buicliu s'est affirmé en tant que compositeur. Convaincu de tout temps que la musique est appelée à jouer un rôle actif, avec des implications sociales bien déterminées, il s'est largement inspiré — notamment après le 23 Août 1944 — des florissantes réalités de son pays; aussi bien, son oeuvre de compositeur témoigne-t-elle avec évidence des caractères d'une musique à programme.

De manière à édifier l'auditeur sur leur contenu, certaines de ses quatre symphonies ont des sous-titres. Ainsi : la *I-re Symphonie „La Rustique" ;* la *II-e Symphonie avec choeur „De la République"* sur des vers de A. Toma, ouvrage distingué du Prix d'Etat. Parmi les symphonies à thème contemporain citons : l'ouverture solennelle *„Fête champêtre dans une ferme agricole collective"* et *„Le monde se manifeste",* poème symphonique inspiré des vers de la poétesse Maria Banuş. Ces ouvrages attestent l'attitude active et militante du compositeur qui met sa musique au service de sa patrie.

La musique de chambre est également jalonnée de compositions de valeur : le *Quatuor à cordes no. 1 en sol mineur* (1-re Mention du prix de composition „Georges Enesco" et Prix d'Etat) ; la *Sonate pour violoncelle et piano ; Trio champêtre pour piano, violon et violoncelle* et le *Quatuor à cordes no. 2 en la mineur.*

La musique chorale est elle aussi presqu'entièrement ouverte au thème de l'épanouissement du pays socialiste : *Nous te glorifions Roumanie aimée,* choeur mixte sur des vers de Nicolae Răutu ; *Qu'il est jeune et riche le pays,* sur des vers de Cicerone Theodorescu ; *Nous sommes la jeunesse du pays* sur des vers de I. U. Soricu etc.

Dans le domaine de la musique de théâtre, Nicolae Buicliu s'est fait remarquer par *„Le Mariage de Figaro",*

„Scampolo", etc. Enfin, ces derniers temps, il vient de donner un opéra historique : *„La princesse Kiajna"*.

Sous le rapport strictement musical, l'oeuvre de Buicliu témoigne d'une forte adhérence à la ligne mélodique et aux rythmes populaires dans l'esprit desquels il a réalisé la majorité de ses thèmes. Son art de l'invention mélodique apparaît comme particulièrement fertile et toute sa création est marquée au sceau du „cantabile", ce qui la rend aisément accessible. Du point de vue de l'architecture de ses compositions — et, dans ce sens, nous envisageons surtout son oeuvre symphonique — Buicliu est un classiciste qui a réussi à concilier le *mélos* populaire d'esprit modal spécifique avec les formes universelles de la sonate, du lied, du rondeau, telles qu'on les rencontre dans les ouvrages précités.

Dans le cadre de son oeuvre symphonique, faut-il citer tout premièrement ses *Concertos pour piano et orchestre* et *pour violon et orchestre en Mi majeur* (disque Electrecord E.C.E. 916).

Ecrit en 1958, le *Concerto pour violon et orchestre* fait preuve d'une remarquable unité de style. Trois mouvements le composent : un *Allegro moderato* dont la radieuse ligne mélodique offre au soliste la possibilité de manifester au plus haut point ses capacités expressives, un *Andante* pénétré d'un lyrisme sincère et communicatif, enfin un *Allegro (Vivace grazioso)* qui respire un optimisme robuste, effet de la grande vitalité rythmique l'animant. Ce concerto fut présenté en 1970 en première audition par Stefan Ruha. Les éléments mélodiques du morceau sont admirablement mis en valeur par les vertus de virtuose de l'éminent violoniste, de même qu'ils apparaissent, entrelacés avec art, dans la tissure de l'ensemble exécuté par l'Orchestre Symphonique de la Radio-Télévision sous la direction pleine de clarté et de distinction de Constantin Bobescu.

Le même disque nous offre le *Quintette à vents* pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. Le compositeur exploite au mieux les ressources de timbre et d'expression de ces instruments, qu'il traite avec un art du contrepoint absolument remarquable. Le morceau comporte trois mouvements : l'*Allegro risoluto,* d'un caractère populaire roumain fortement marqué et d'une agréable harmonisation, l'*Andantino* apportant une atmosphère de ballade populaire et l'*Allegro vivace* — un rondeau — qui évoque, par son rythme animé et robuste, certaines danses populaires. Créé tout premièrement (1954) pour un quatuor à vents, l'ouvrage a été revu en 1963 et réécrit pour le quintette „Georges Enesco" formé de remarquables solistes : Alexandru Nicolae, flûte, Ion Danie, hautbois, Constantin Ungureanu, clarinette, Ion Bădănoiu, cor et Emil Bîclea, basson. Ce quintette le présenta en première audition (1966) au Festival musical de Luhsčiovice (Tchécoslovaquie) et ce sont ces mêmes solistes qui figurent comme interprètes sur le disque que nous présentons ici.

J. V. P.

Nouveaux ouvrages présentés aux Bureaux des Sections de Création de l'Union des Compositeurs

Section de musique symphonique, de chambre, d'opéra et ballet

ALBU, Sandu, *Andante,* pièce pour violon et piano ; BERGER, Wilhelm, *Musique de concert pour flûte, cordes et percussions ;* CHIRIAC, Mircea, *„Văpaia"*, ballet sur un livret de Constantin Cîrjan ; DIMITRIU, Florin, *„Evocation"*, ouverture symphonique ; DANDARA, Liviu, *„Afectus memoria"*, pièce électronique ; JUNGER, Ervin, *Quo vadis, Terra ?,* cantate, vers Mihai Beniuc et Eugen Jebeleanu ; JULEA, Nicolae, *Suite de l'opéra „Jeanne d'Arc"*, sur le texte de l'auteur ; MILCOVEANU, Dumitru, *Sonatina,* pièce pour piano ; NICA, Grigore, *4 Pièces pour flûte et harpe ;* TIMIȘ, Vasile, *Concertino,* pièce pour septet ; ZEMAN, Anton, *Trois lieber,* sur vers de Nichita Stănescu, G. Ungaretti et W. Butler Yats.

Section de musique de masse et chorale

ARVINTE, Constantin, *La ronde du păcurar* (Mioritza maramureșeană), vers populaire ; *Nous arrivons du Maramureș, choeur de femmes,* vers Vasile R. Ghenceanu ; BOTEZ, Dumitru, D., *Ode,* vers I. Meițoiu ; *Sous ton drapeau,* vers V. Bîrna ; *Pour l'avenir de mon pays,* vers C. Șerban ; *Tryptique arădean,* vers populaire ; *A votre santé !,* vers N. Constantinescu ; EISIKOVICI, Max, *Deux cycles de chansons pour les enfants ;* ILIN, Sava, *La ballade de Pătru Mantu,* vers populaire ; SPĂTĂRELU, Vasile, *Chanson pour le Parti,* vers Florin M. Petrea ; *Offrande,* vers O. Cazimir ; *Chanson,* vers G. Lesnea ; VANICA, Ion, *Chanson pour la jeunesse,* vers I. Socol ; VINTILĂ, Ion, *Jeunesse,* vers I. Socol ; *Hymne,* vers A. Păunescu ; ZEMAN, Anton, *L'alouette chante tout le temps,* vers populaire.

Section de musique légère

BRATU, Bianca, *Ville aimée,* vers M. Luca ; *Non, il ne faut pas m'embrasser* vers C. Moldovanu ; BOGARDO, Florin, *L'absence,* vers M. Sorescu ; *Je chante mes souvenirs,* vers M. Eminescu ; *Penche-toi doucement,* vers M. Beniuc ; BARBERIS, Mansi, *Valse de concert ;* COMIȘEL, Florin, *Take, Ianke et Kadîr,* opérette, li ret Nicky Popescu ; CIOCOIU, Nicolae, *Reste avec moi ! Mi-tzu-ko,* vers Ion Minulescu ; DEDA, Edmond, *Summer,* vers A. Storin ; DRAGOMIR, Marcel, *Ta jalousie,* ers A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; DEMETRIAD, oru, *Petite étoile ; Hé, la chance !,* vers I. Surugiu-Drăgă casca ; *Plus doux que le vin,* vers V. Blaga ; FLAVIAN, Robert, *Chanson pour toi,* vers V. Brătulescu ; GRIGORIU, George, *Le soleil sort des nuages ; Ce n'est pas juste ; Ciel et terre,* vers A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; GHEORGHIU, Radu, *Violon charmé ; Dans la ville des fleurs,* vers A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; GRIGORESCU, Valențiu, *Ne dis pas non ; Vers le soir,* vers C. Rădulescu ; KOFFLER, Eugen, *Deux esquisses humoristiques,* pièce pour deux piano ; KARDOȘ, Ștefan, *Ciel ensoleillé vers les Caraïmans,* vers T. Mureș ; *Terre des aïeux,* vers C. Cîrjan ; MIHĂILĂ, Gelu, *Qu'est-ce que tu as, mon coeur ?,* vers du compositeur ; MANCAȘ, Puiu, *Un coin de mon pays,* vers C. Șerban ; PROFETA, Laurențiu, *Le même fardeau,* vers A. Păunescu ; POPA, Temistocle, *Bonne chance, Bucarest !,* vers M. Block ; ROMAN, Elly, *Si j'avai fait le monde,* vers P. Kiselet ; *Mon amour, sois le bienvenu,* vers R. Costăchescu ; *Les lumières brillent,* vers du compositeur ; WINKLER, Adalbert, *Les jours et les nuits,* vers A. Grigoriu et R. Iorgulescu.

Section de musicologie

CIOBANU, Gheorghe, *Sources de la musique roumaine ;* CIONCA, Nina, *Ciprian Porumbescu par lui-même ;* HOFFMAN, Alfred, *Repères musicaux ;* KIRIAC, Dumitru, G., *Lettres ;* MÎRZA, Traian, *Folklore musical du Bihor ;* VANCEA, Zeno, *Etudes concernant la musique.*

D. C.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINSUL

Jurămîntul Președintelui NICOLAE CEAUȘESCU (pe planșă)

Gheorghe Dumitrescu (muzica) ; *Victor Tulbure* (versurile)

Slavă Președintelui dintîi (cor mixt) (pe planșă)

Un moment istoric 1

În întîmpinarea Festivalului cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea"
Consfătuire la Casa centrală a armatei . 2
Cuvîntul Tovarășului General de Armată Ion Ioniță 3

OPINII

CORNELIU DAN GEORGESCU
Aspectul estetic educativ și „de consum" al muzicii în societatea contemporană . 5

RADU ȘERBAN
Valoarea permanentă, educativă și „de consum" a muzicii ușoare 7

NICOLAE BRÎNDUȘ
Despre relația : tehnică, stil și estetică . 8

PE TEME DE ACTUALITATE

GRIGORE CONSTANTINESCU
Baletul „Văpaia" de Mircea Chiriac . . 10

DIN TEZAURUL MUZICOLOGIEI NOASTRE

„Miorița" — studiu și culegere de folclor de Tiberiu Brediceanu (Cuvînt introductiv de Const. Zamfir) 16

GHEORGHE FIRCA
Unele considerații privind concepția și metoda istorică în „Hronicul muzicii românești" de Octavian Lazăr Cosma . . . 26

ANDREAS PORFETYE
Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach de Sigismund Toduța . . 29

VIAȚA MUZICALĂ

SEMNEAZĂ :
Edgar Elian, J.-V. Pandelescu, Dumitru Avachian, Dumitru Bughici, Constantin Răsvan, Constantin Drăgoi, Romeo Alexandrescu, I. Chirilă, Iosif Sava, Carmen Cioban . . 30

SOMMAIRE

Le Président de la République NICOLAE CEAUȘESCU en prêtant son serment (sur la I-re couverture)

Gheorghe Dumitrescu (musique); *Victor Tulbure* (vers)

Gloire au Premier Président (choeur mixte) (sur la 2-e couverture)

Un moment de l'histoire 1

Pour accueillir le Festival de la Chanson militaire „Je te défends et te chante, ma Patrie"
Assemblée à la Maison Centrale de l'Armée. 2
Allocution du Général d'Armée Ion Ioniță . 3

POINTS DE VUE

CORNELIU DAN GEORGESCU
L'esthétique d'éducation et de „consommation" de la musique de la société contemporaine 5

RADU ȘERBAN
La valeur permanente d'éducation et de „consommation" de la musique légère . . 7

NICOLAE BRÎNDUȘ
Sur la relation : technique, style, esthétique 8

SUR DES THÈMES ACTUELS

GRIGORE CONSTANTINESCU
Le ballet „Văpaia" de Mircea Chiriac . . 10

DU TRÉSOR DE LA MUSICOLOGIE ROUMAINE

„Mioritza" — étude et recueil de folklore par Tiberiu Brediceanu (avant-propos de Const. Zamfir) 16

COMPTES RENDUS

GHEORGHE FIRCA
Certaines considérations concernant les vues de l'auteur et la méthode historique dans *„Hronicul muzicii românești"* de Octavian Lazăr Cosma 26

ANDREAS PORFETYE
Les formes musicales du Baroque dans les oeuvres de Bach de Sigismund Toduță . 29

LA VIE MUSICALE

Signent :
Edgar Elian, J.V. Pandelescu, Dumitru Avakian, Dumitru Bughici, Constantin Răsvan, Constantin Drăgoi, Romeo Alexandrescu, I. Chirilă, Iosif Sava, Carmen Cioban . . 30

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

SILHOUETTES
Pascal Bentoiu ; Laurențiu Profeta . . . 43
J.-V. PANDELESCU
Chronique du disque 45
TIBERIU ALEXANDRU
Chronique du disque de musique populaire 46
J.-V. P.
Nicolae Buicliu 47
D. C.
Nouveaux ouvrages présentés aux Bureaux des Sections de Création de l'Union des Compositeurs 48
(en français par Colette Ghimpețeanu) . .

Muzica — Nr. 4 — 48 p. — București aprilie 1974

Redacția și administrația: București — Str. „13 Decembrie" Nr. 24, Sector 7
Telefon: 15.21.19.

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica" se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia" — Serviciul Import-Export Press — București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

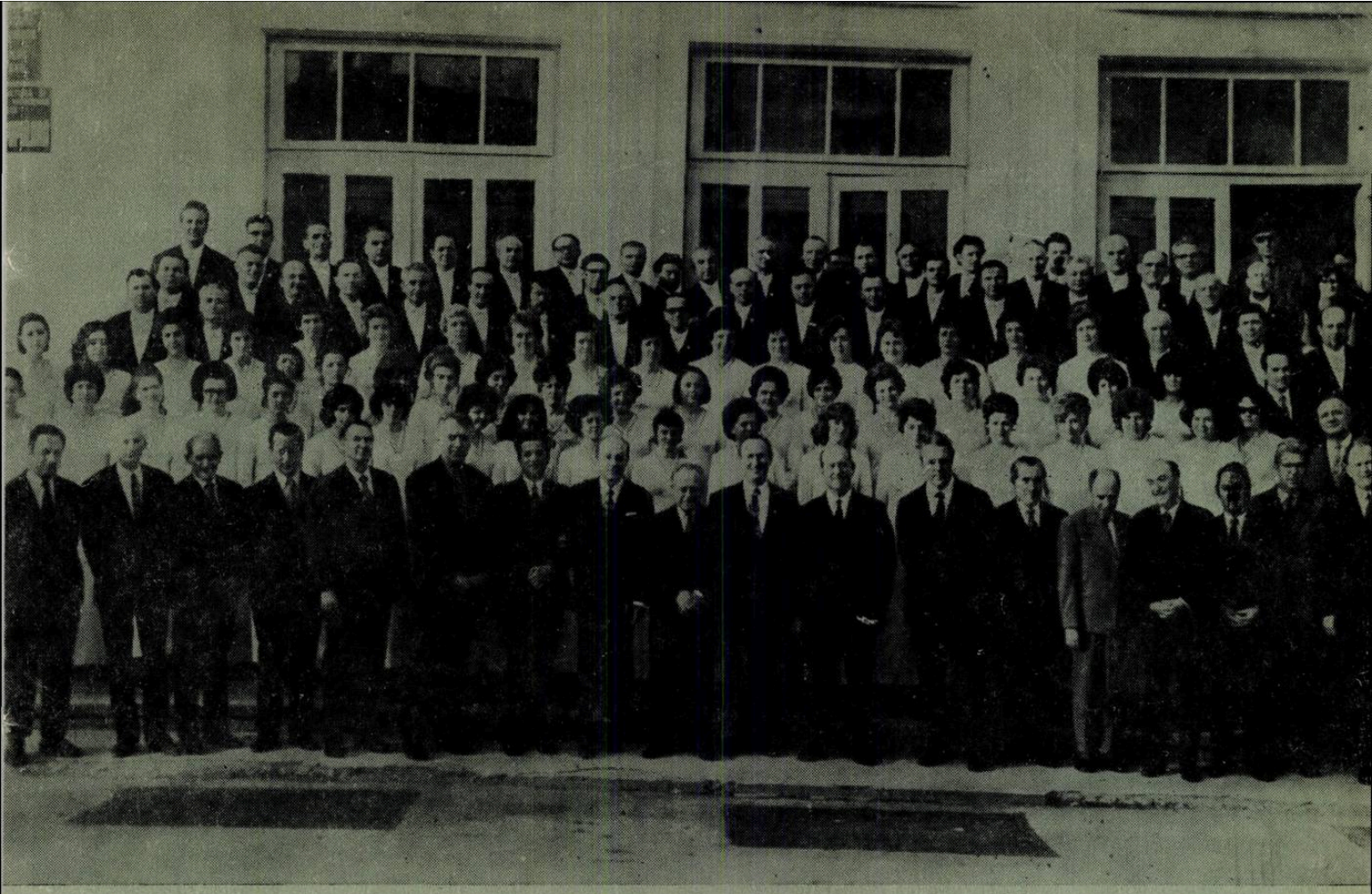
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I: Corul Căminului Cultural Bălcești—Olteț, Jud. Vîlcea.

I. P. „Informația" — c. 1121

64.421

Prețul lei 7



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

mai 1974 5

CUPRINS

Din expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Congresul Frontului Unității Socialiste.

Telegramă adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu de către Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor, cu prilejul alegerii în funcția de Președinte al Frontului Unității Socialiste.

Telegramă adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu de participanții la Sesiunea Științifică Jubiliară de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București

D. D. BOTEZ (muzica) și *CORNELIU ȘERBAN* (versurile)

Pentru-al țării viitor 1

TIBERIU OLAH

Folclor și esență, școală națională și universalitate 4

LUCIAN METIANU

Specific național și universalitate . . . 6

ION DUMITRESCU
DR. VASILE TOMESCU

Dumitru D. Botez la 70 de ani 8

DR. VASILE TOMESCU

Cuvînt la cel de al V-lea Congres Unional al Compozitorilor și Muzicologilor sovietici (Moscova, 5 aprilie 1974) 10

DIN TEZAURUL MUZICOLOGIEI NOASTRE
TIBERIU BREDICEANU

„Mioriță" — studiu și culegere de folclor . 11

CREAȚII

LUMINIȚA VARTOLOMEI

Opera-frescă „Trepte ale istoriei" de Mihai Moldovan 20

VIAȚA MUZICALĂ

SEMNEAZĂ :

IOSIF SAVA, J. — V. PANDELESCU, EDGAR ELIAN, TH. BĂLAN, CONSTANTIN DRĂGOI, N. BRÎNDUȘ, ROMEO ALEXANDRESCU, RODICA POPESCU, ENEA BORZA, DAN BUCIU, BORIS CHELARU, GH. LUCHESCU, CONSTANTIN RĂSVAN . . 25

ION DUMITRESCU

PETRE BRÂNCUȘI

GEORGE MANOLIU

Florin Eftimescu 38

DE PESTE HOTARE

L. C.

Muzica românească oglindită în presa din R. D. Germană 40

I. R.

Turneul orchestrei „Camerata" în Spania 42

SOMMAIRE

Extraits de l'exposé du Président de la République Socialiste de Roumanie au Congrès du Front de l'Unité Socialiste.

Télégramme adressé au Président de la République Socialiste de Roumanie par le Comité de Direction de l'Union des Compositeurs, à l'occasion de son élection comme président du F.U.S.

Télégramme adressé au Président de la République Socialiste de Roumanie par les participants à la Session scientifique de Musique, organisée à l'occasion des 30 années depuis la libération, au Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest (avril 1974). . . . . .

D. D. BOTEZ (musique) et *CORNELIU ȘERBAN* (vers)

Pour l'avenir du pays 1

TIBERIU OLAH

Folklore et essence, école nationale et universalité 4

LUCIAN METIANU

Spécificité nationale et universalité . . 6

ION DUMITRESCU
DR. VASILE TOMESCU

Dumitru D. Botez à 70 ans 8

DR. VASILE TOMESCU

Allocution au V-eme Congrès Unional des Compositeurs et des Musiciens soviétiques (Moscou, avril 1974) 10

DU TRÉSOR DE LA MUSICOLOGIE ROUMAINE
TIBERIU BREDICEANU

„Mioritza" — étude et recueil de folklore 11

OEUVRES

LUMINIȚA VARTOLOMEI

Opéra-fresque „Les marches de l'histoire" de Mihai Moldovan 20

LA VIE MUSICALE 25

DE L'ÉTRANGER

L. C.

La musique roumaine dans la presse de la République Démocratique Allemande . . 40

I. R.

Tournée de l'orchestre „Camerata" en Espagne 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(en français par COLETTE GHIMPEȚEANU)

SILHOUETTES :

Achim Stoia ; Doru Popovici ; Radu Șerban ; Liviu Rusu 43

CHRONIQUES :

J. — V. PANDELESCU :
Miniatures pour piano ; Marsyas d'Alfonso Castaldi 48
Partitions et livres parus aux Editions Musicales

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Din expunerea tovarăşului
NICOLAE CEAUŞESCU
la Congresul Frontului Unităţii Socialiste

«Primul Congres al Frontului Unității Socialiste reprezintă un moment istoric de mare importanță care deschide o nouă etapă în dezvoltarea vieții sociale și politice a României socialiste. El are rolul de a consolida bazele unui organism politic permanent, revoluționar, democratic, menit să constituie cadrul organizatoric adecvat pentru participarea oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, a întregului popor, la viața politică, la conducerea tuturor domeniilor de activitate, în vederea înfăptuirii programului Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate în România.

Constituit cu aproape șase ani în urmă, Frontul Unității Socialiste s-a afirmat cu putere, în viața societății noastre socialiste, ca un larg organism democratic de unire a tuturor organizațiilor politice, obștești, culturale, a eforturilor maselor largi populare, în frunte cu clasa muncitoare, sub conducerea Partidului Comunist Român, pentru realizarea programului de ridicare a bunăstării și fericirii întregului nostru popor. Frontul Unității Socialiste reunește toate clasele și categoriile sociale din țara noastră — clasa muncitoare, țărănimea, intelectualitatea, celelalte categorii sociale, animate toate de aceleași interese și acționînd în strînsă unitate în vederea înfăptuirii programului de dezvoltare socialistă a României»...

★

«Îndatoriri de seamă revin Frontului Unității Socialiste în organizarea activității educative, de formare a omului nou, constructor al socialismului, în afirmarea puternică în întreaga viață socială a principiilor eticii și echității socialiste. Este necesar să folosim cu rezultate mai bune mijloacele de care dispune societatea noastră — presa, radioul, televiziunea, arta — pentru ridicarea nivelului de cultură și dezvoltarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii. Întreaga activitate cultural-educativă trebuie să se desfășoare într-o direcție unitară, în slujba ridicării nivelului de cunoștințe și a lărgirii orizontului de înțelegere al maselor largi populare. Creatorii de literatură și artă au datoria să făurească tot mai mult opere militante, care să contribuie la formarea concepției materialist-dialectice despre lume și viață a maselor, îndeosebi a tineretului, să mobilizeze energia și elanul creator al oamenilor muncii în edificarea socialismului, să dezbată problemele eticii noi, să contribuie la elevarea spirituală a celor ce muncesc»...

★

...«Întreaga activitate politică, educativă, cultural-artistică trebuie să fie dominată de un puternic suflu revoluționar, să fie îndreptată în direcția combaterii concepțiilor și mentalităților învechite, anacronice, să cultive spiritul nou, socialist în gîndirea și comportarea oamenilor, în relațiile sociale, în întreaga viață a societății noastre.

Trebuie să punem permanent în centrul activității Frontului Unității Socialiste omul cu preocupările lui, bunăstarea și fericirea

Mult iubite tovarăşe NICOLAE CEAUŞESCU

Alegerea Dumneavoastră ca Preşedinte al Frontului Unităţii Socialiste înseamnă pentru noi, compozitorii şi muzicologii, un act de imensă semnificaţie, chezăşuind înaintarea şi mai hotărîtă a întregii noastre societăţi pe drumul progresului şi civilizaţiei, ridicarea pe noi trepte a României contemporane.

În personalitatea Dumneavoastră, mult stimate Tovarăşe Secretar General şi Preşedinte al Republicii, noi vedem întruchiparea celor mai înalte virtuţi patriotice şi internaţionaliste, exemplul luminos de militant pentru bunăstarea şi fericirea poporului român, pentru cauza păcii şi cooperării între toate naţiunile lumii.

Simbol al voinţei şi acţiunii tuturor talentelor şi energiilor creatoare de care dispune astăzi poporul român, Frontul Unităţii Socialiste va contribui sub conducerea Dumneavoastră înţeleaptă şi fermă, la realizarea măreţului program de dezvoltare economică şi social-culturală a ţării, stabilit de partid şi înfăptuit cu însufleţire de milioanele de oameni ai muncii.

Ca membră a Frontului Unităţii Socialiste Uniunea Compozitorilor va face totul pentru ca eforturile oamenilor de muzică să răspundă cu şi mai multă eficienţă exigenţelor culturii socialiste. Ne vom strădui să întîmpinăm cu noi realizări în munca de creaţie şi în activitatea de educaţie muzicală marile evenimente istorice ale acestui an, aducînd astfel cîntare fierbinte Patriei socialiste, partidului, şi iubitului conducător al ţării.

COMITETUL DE CONDUCERE AL UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S.R.

Mult iubite tovarăşe Nicolae Ceauşescu

Compozitorii, muzicologii, interpreţii, pedagogii muzicali, studenţii, întruniţi în cadrul lucrărilor Sesiunii ştiinţifice jubiliare dedicată aniversării a treizeci de ani de la Eliberarea patriei de sub dominaţia fascistă şi celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român, vă rugăm să primiţi expresia dragostei noastre profunde şi a înaltei preţuiri pentru Dumneavoastră, mult stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu, cel mai iubit fiu al poporului român, asigurarea ataşamentului nostru neţărmurit faţă de politica înţeleaptă a Partidului Comunist Român, de înflorire materială şi spirituală a României socialiste.

Ne-am străduit ca, urmînd îndemnul adresat de Dumneavoastră tuturor oamenilor de cultură, să dezbatem cu exigenţă şi principialitate problemele dezvoltării muzicii noastre în era socialismului, să reliefăm marile îndatoriri care ne revin pe drumul însufleţirii contemporanilor noştri în opera cutezătoare şi nobilă de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră.

Sesiunea ştiinţifică a scos în evidenţă marile resurse de care dispunem pentru a da glas chemării formulată în documentele Plenarei C.C. al P.C.R. din noiembrie 1971 precum şi în recentele documente de partid, continuînd astfel, într-o permanentă ascensiune, realizările culturii muzicale româneşti în anii de după Eliberare.

În centrul atenţiei noastre stau obiectivele majore ale culturii contemporane, factor militant pentru împlinirea înaltului ideal al eticii şi echităţii socialiste, pentru ridicarea conştiinţei omului nou. Ne angajăm să punem întreaga noastră putere de muncă, talentul şi energia de care dispunem, în slujba răspîndirii frumuseţilor muzicii în rîndurile cele mai largi ale poporului, să cîntăm eroismul constructorilor socialismului, trecutul glorios de luptă al poporului, să dăm glas prin arta noastră aspiraţiilor de pace şi cooperare între popoare, al cărui exponent de prestigiu mondial sînteţi Dumneavoastră, mult stimate tovarăşe Secretar General şi Preşedinte al Republicii Socialiste România.

Participanţii la Sesiunea ştiinţifică jubiliară organizată de Uniunea Compozitorilor din R. S. România, Conservatoarele de muzică din Bucureşti, Cluj, Iaşi, Institutul de Istoria artei al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, Institutul de etnografie şi folclor, oameni de muzică, cadre didactice, cercetători, studenţi, sîntem hotărîţi să sporim eforturile noastre pentru a cinsti cu noi înfăptuiri creatoare marile sărbători din acest an ale naţiunii noastre socialiste, contribuind la realizarea programului de înflorire multilaterală a scumpei noastre patrii.

PREŞEDINTELE UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA
ION DUMITRESCU

RECTORUL CONSERVATORULUI „CIPRIAN PORUMBESCU"
PETRE BRÂNCUŞI

întregului popor, făurirea celei mai drepte societăți, societatea socialisă multilateral dezvoltată, societatea comunistă. Umanismul socialist trebuie să se întemeieze pe o etică și echitate nouă, superioară, pe relații de colaborare și stimă reciprocă între toți membrii societății. Umanismul socialist are ca bază participarea tuturor cetățenilor la munca productivă pentru sine și pentru societate, ca factor primordial al progresului. Umanismul nostru trebuie să fie, ca să spun așa, umanism de omenie ; omul să fie deplin liber și stăpîn pe destinele sale, să acționeze în mod conștient pentru făurirea propriului său viitor, care coincide cu viitorul comunist al omenirii. Trebuie să avem permanent în vedere că fericirea personală nu poate fi realizată decît odată cu bunăstarea, fericirea și libertatea întregului nostru popor»...

★

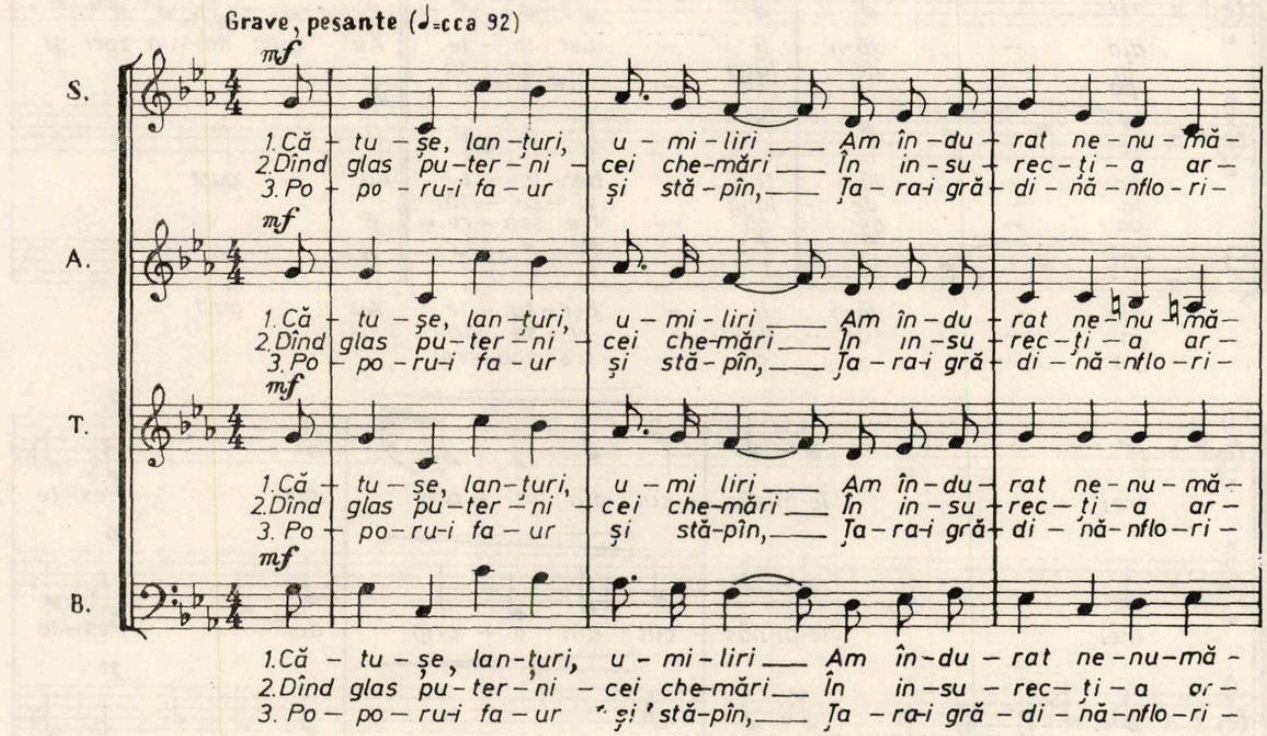
...«Bilanțul măreț pe care poporul nostru îl face în acest an — anul celei de-a XXX-a aniversări a eliberării patriei — realizările istorice dobîndite în toate domeniile, la care o importantă contribuție au adus toate organizațiile Frontului Unității Socialiste, stau chezășie că națiunea noastră va cunoaște noi și noi progrese pe tărîmul înfloririi multilaterale, al ridicării gradului de civilizație și bunăstare al întregului popor.

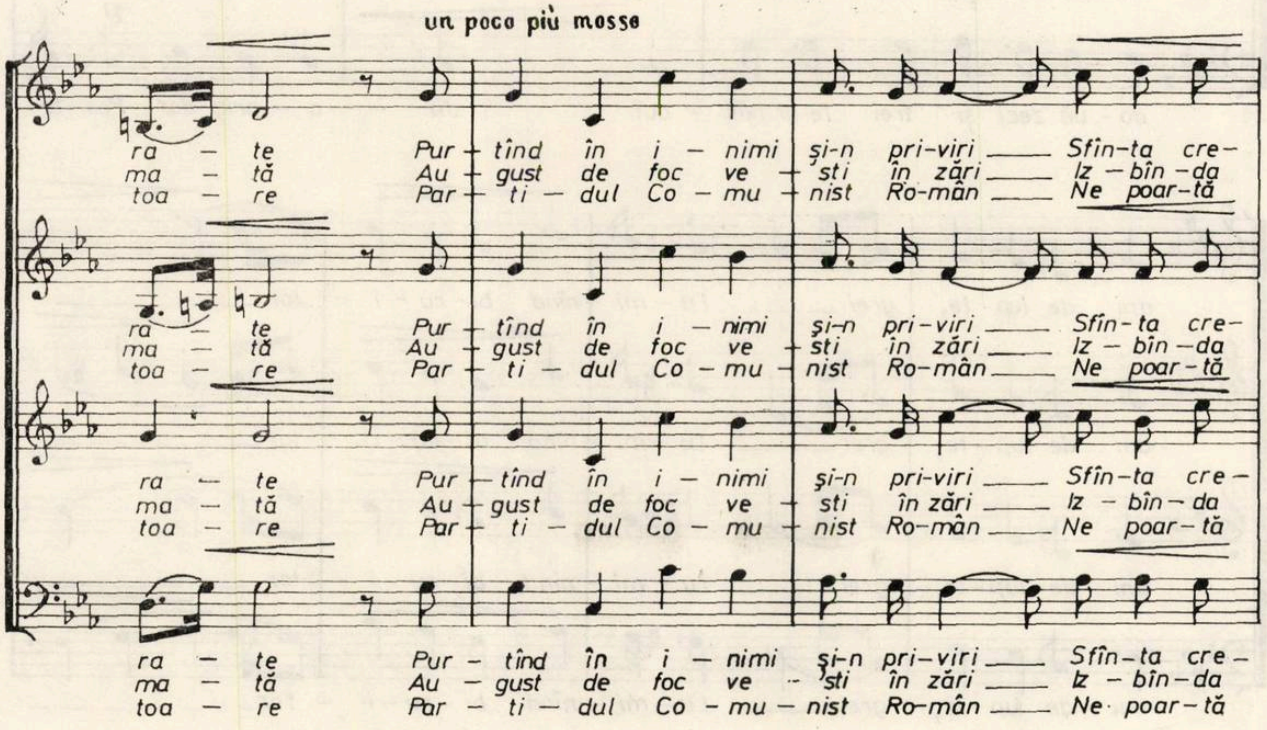
Avem toate condițiile pentru ca în anii următori să ridicăm patria noastră pe noi culmi de civilizație și progres, să dăm un avînt și mai puternic activității generale de înfăptuire a marilor obiective, de ridicare economică-socială a țării, de înflorire multilaterală a națiunii noastre socialiste. Congresul al XI-lea al partidului care va avea loc în acest an — în care facem bilanțul a 30 de ani de muncă și viață liberă — va pune în fața noastră un măreț program de activitate pentru edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate și trecerea la construirea societății comuniste.

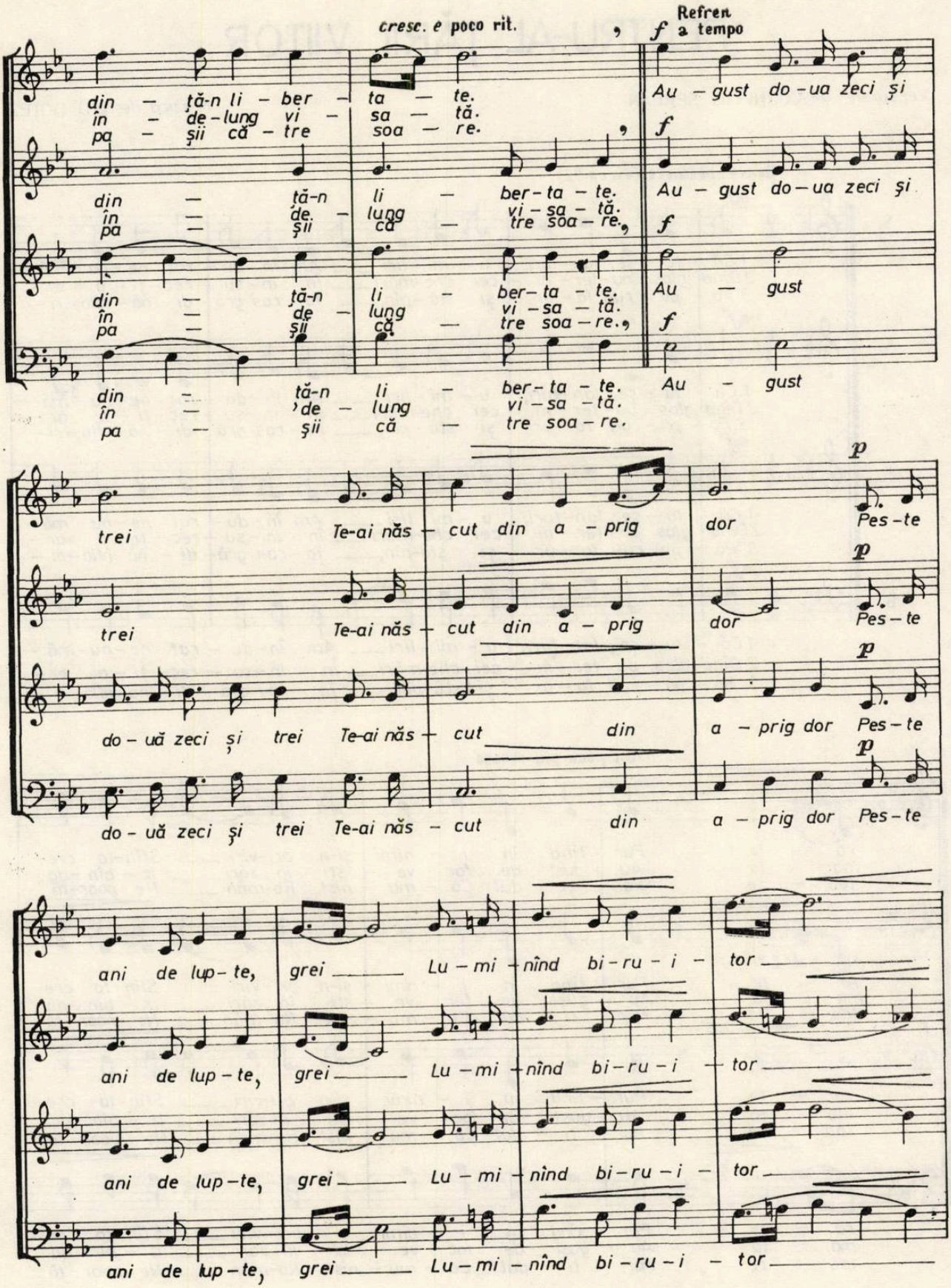
Doresc să-mi exprim deplina convingere că eroicul nostru popor, clasa muncitoare, țărănimea, intelectualitatea, întregul popor — bărbați și femei, tineri și vîrstnici, români, maghiari, germani și de alte naționalități — vor acționa în strînsă unitate pentru înfăptuirea cu deplin succes a acestui program minunat, pentru a asigura progresul și prosperitatea patriei, făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate și a societății comuniste în România»...

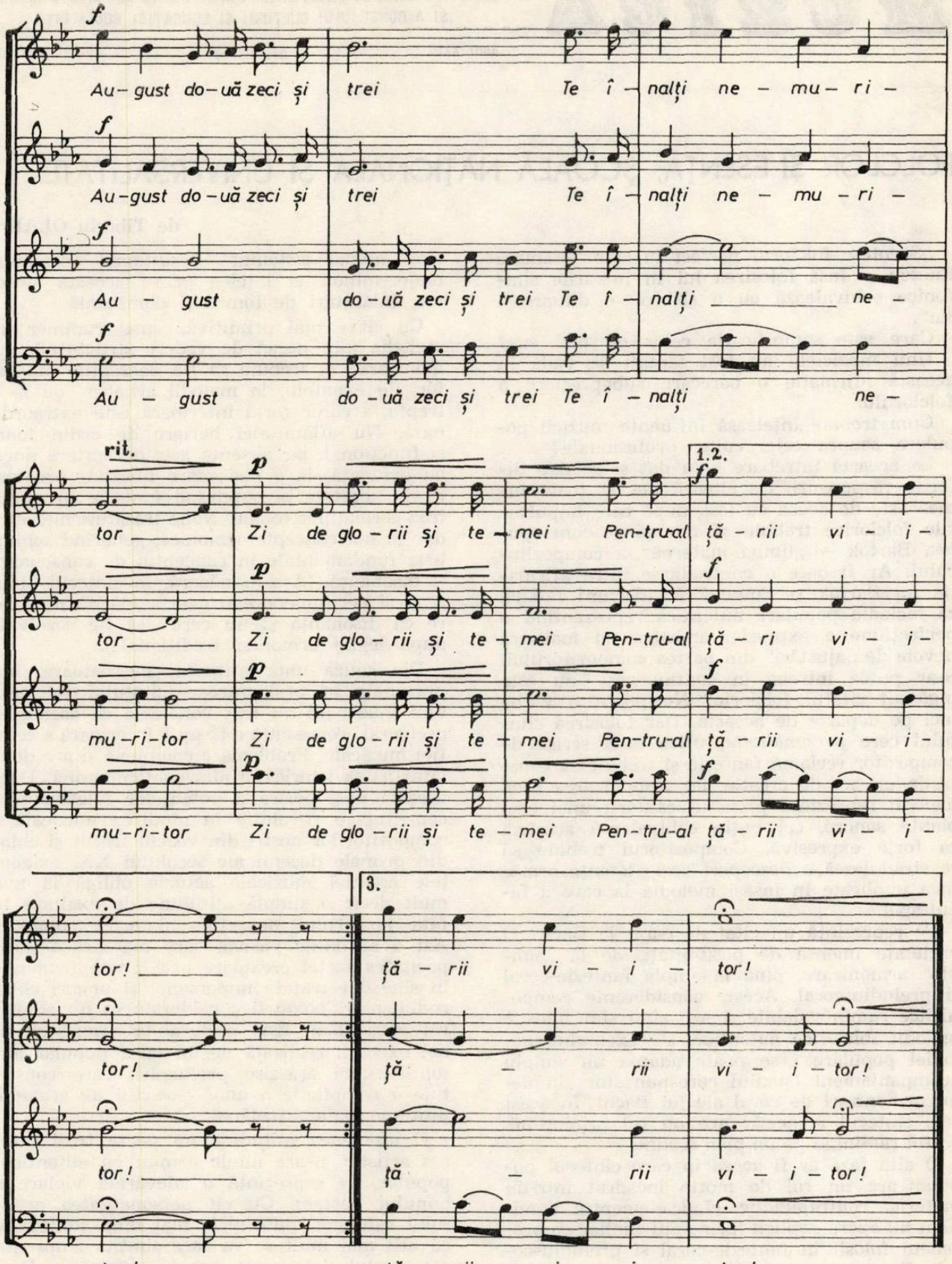
PENTRU-AL ȚĂRII VIITOR

Versurile de CORNELIU SERBAN — *Muzica de* D.D. BOTEZ






cresc. e poco rit.
Refren
f a tempo
din — ţă-n li — ber — ta — te.
în — de-lung vi — sa — tă.
pa — şii că — tre soa — re.
Au — gust do-ua zeci şi
trei Te-ai năs — cut din a — prig dor Pes-te
do-uă zeci şi trei Te-ai năs — cut din a — prig dor Pes-te
ani de lup-te, grei Lu-mi-nînd bi-ru-i-tor


f
Au - gust do - uă zeci și trei Te î - nalți ne - mu - ri -
f
Au - gust do - uă zeci și trei Te î - nalți ne - mu - ri -
f
Au - gust do - uă zeci și trei Te î - nalți ne -
f
Au - gust do - uă zeci și trei Te î - nalți ne -
rit.
p
tor Zi de glo - rii și te - mei Pen-tru-al
1.2.
f
ță - rii vi - i -
p
tor Zi de glo - rii și te - mei Pen-tru-al
f
ță - ri vi - i -
p
mu - ri - tor Zi de glo - rii și te - mei Pen-tru-al
f
ță - rii vi - i -
p
mu - ri - tor Zi de glo - rii și te - mei Pen - tru - al
f
ță - rii vi - i -
tor!
3.
ță - rii vi - i - tor!
tor!
ță - rii vi - i - tor!
tor!
ță - rii vi - i - tor!
tor!
ță - rii vi - i - tor!

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 5 (258) mai 1974

FOLCLOR ŞI ESENŢĂ, ŞCOALĂ NAŢIONALĂ ŞI UNIVERSALITATE

de Tiberiu OLAH

„Socotesc folclorul perfect în sine — spune Enescu — însă folosirea lui în lucrările simfonice echivalează cu o slăbire, o diluare a lui".

Care este semnificaţia celor de mai sus? Unii muzicieni au fost tentaţi să vadă în această afirmaţie o oarecare subapreciere a folclorului.

Cum trebuie înţeleasă influenţa muzicii populare asupra celei culte, profesionale?

La această întrebare s-au dat şi se dau diferite răspunsuri. Se citează des şi toată lumea este de acord cu teza după care impulsurile folclorice trebuie să devină — cum spunea Bartók — „limba maternă" a compozitorului. Ar fi oare o contradicţie între afirmaţia lui Bartók şi Enescu? Nicidecum! Pentru că melodia populară autentică reprezentînd o perfecţiune a expresiei artistice nu mai are nevoie de „ajustări" din partea compozitorului. S-ar putea întreba în continuare: nu este îngăduit citatul folcloric? Nu poate fi vorba nici pe departe de aceasta. Dar folosirea citatului cere *personalitate,* orice notă scrisă de compozitor reclamă fantezie şi trebuie să constituie un act de creaţie, iar armonizarea unei melodii reprezintă procesul căutării unei ambianţe sonore, cel puţin echivalentă acesteia ca forţă expresivă. Compozitorul trebuie să se străduiască a descoperi acele latenţe armonice implicate în însăşi melodia la care a făcut apel.

Ce reprezintă un citat de coral la Bach? O varietate imensă de posibilităţi, de la „simpla" armonizare, pînă la ampla fantezie-coral şi preludiu-coral. Aceste considerente componistice rămîn valabile şi azi, cînd sînt folosite melodii folclorice autentice. De exemplu, melodiei populare i se poate adapta un simplu acompaniament (stadiul corespunzător simplelor armonizări de coral ale lui Bach). În acest caz, cîntecul respectiv are un rol primordial, restul rămînînd pe un plan secund.

O altă fază ar fi aceea în care cîntecul popular are un rol de motto încadrat într-un *material contrapunctic,* cînd elementul dominant *nu apare explicit* (principiu similar cu procedeul folosit în fantezie-coral şi preludiu-coral). Toate aceste aspecte au avut şi au, nu o dată, întruchipări remarcabile în muzica noastră.

Există muzicieni care cred că melodia populară nu suportă decît armonii simple. Cunoscînd numai sistemul tradiţional occidental major-minor, ei înţeleg prin această armonie, înlănţuiri de tonică şi dominantă.

Cu cît e mai primitivă, mai rudimentară melodia (din punct de vedere structural), armonizarea ei trebuie să fie deosebită. Mă refer, de exemplu, la melodii arhaice cu 2—3 trepte, a căror forţă interioară este extraordinară. Nu aflăm aici bariere de ordin tonal şi funcţional, iar absenţa acestor bariere duce, cu evidenţă, la o mai mare libertate creatoare — libertate presupunînd fantezie în mînuirea corelaţiilor tonale. Noile trăsături melodice duc la noi concepte armonice, generînd schimbări fundamentale în conceptul de consonanţă şi disonanţă. (Aşa, bunăoară, în cîntecul bihorean şi cel hunedorean cvarta mărită nu apare ca disonanţă şi nu cere să fie rezolvată după legile armoniei tradiţionale).

Din cauza unor atitudini necreatoare, impersonale în prelucrarea citatului folcloric, unii muzicieni au tras concluzia că asemenea prelucrări reprezintă o treaptă inferioară a creaţiei muzicale. Problema e complexă şi are două laturi: una istorică şi alta contemporană. Dacă această descoperire a potenţelor folclorului a constituit o revoluţie în gîndirea muzicală a compozitorilor noştri din veacul trecut şi chiar din primele decenii ale secolului XX, exigenţele creaţiei muzicale actuale obligă la mai mult decît o simplă atitudine de exaltare în faţa tezaurului nepreţuit al artei populare. Azi o atitudine pasivă, care maschează incapacitatea forţei creatoare prin citate frumoase în sine dar tratate impersonal şi uneori chiar rudimentar, poate fi considerată ca un adevărat parazitism. Este preferabilă urmărirea unei execuţii realizată de un taraf popular autentic, unei aşa-zise prelucrări, care constituie o compilaţie a unor exerciţii de armonie dintr-un manual şcolăresc.

O asemenea atitudine nu poate trezi interes artistic, n-are nimic comun cu autenticul popular, ea reprezintă o adevărată violare a bunului obştesc. Cu cît personalitatea artistului este mai puternică, mai bine conturată, cu atît mai mult se va face simţită amprenta creatorului şi în acest gen de exprimare. Deci cunoaşterea şi asimilarea tuturor *cerinţelor componistice contemporane* se impune cu stringenţă şi în acest domeniu. Prelucrarea „pură" la marii creatori ne apare totdeauna legată

organic de întreaga lor creaţie. La urma urmei, deci, universalitatea mesajului artistic este şi trebuie să fie prezentă în toate capodoperele genului amintit.

Revenim la Bach. Citatele de coral din cantatele şi oratoriile sale fac parte constitutivă din lucrările respective. Ele sînt elemente de ordin dramaturgic — deci foarte personale — şi nu simple divertismente. În fond e îndeobşte cunoscut că toată arta lui Bach este pătrunsă de coralul protestant (a cărui origine populară se cunoaşte). Dar de la formele ei concrete — adică citat — pînă la abstractizări apocaliptice din crucifixul *Missei în si minor* ori pînă la *Arta fugii* se vede drumul artistului gînditor, al creatorului de geniu, care transformă necontenit materialul sonor. Această veşnică metamorfoză a materialului are un rol deosebit în creaţia muzicală. Transfigurarea creatoare, însă, nu reprezintă o treaptă ierarhică, din punct de vedere valoric, deoarece — aşa cum s-a mai arătat — aceste modalităţi pot coexista în aceeaşi lucrare, după cum pot figura ca entităţi aparte. Aş afirma totuşi că numai o personalitate capabilă de sinteză şi esenţializarea materialului folcloric va realiza şi prelucrări de un autentic fior artistic.

Oare diferitele aspecte ale Păsării măiastre de Brâncuşi — aceste veşnice metamorfoze de la concret la esenţă — nu reflectă acelaşi proces? Drumul parcurs de la 1. pasărea concretă la 2. reducerea ei la esenţă şi 3. la concentrarea ei ulterioară într-o linie aerodinamică, 4. generalizarea ei filozofică (de pildă coloana infinită reprezentînd năzuinţa spre veşnicie şi perfecţiune) reflectă acelaşi proces creator (în cazul de faţă drumul de la motivul popular cu caracter sculptural-pictural, la esenţializare, la universalizare).

Tot astfel în genialele *Impresii din copilărie* de G. Enescu, alături de motive ce ar putea fi citate folclorice aflăm intonaţii care nu mai pot fi asemuite cu melodii populare, ele fiind tot rezultatul unei esenţializări de o înaltă forţă artistică: „vîntul din horn", „pasărea din colivie" — tot o pasăre măiastră transfigurată cu mijloace muzicale. În aceste cazuri intonaţiile apropiate de cele populare sînt îmbinate organic cu cele sublimate artistic.

În *Oedip*, în *Cvartetul de coarde nr. 2* ca şi în *Simfonia de cameră* sau *Vox Maris*, procedeul acesta este dus mai departe; aluziile la intonaţiile cu caracter popular sînt mai greu sesizabile, lucrările fiind rezultatul unei asemenea sinteze şi generalizări superioare — tendinţă care nu contrazice ci, dimpotrivă, confirmă teza enesciană enunţată în cazul acestor consideraţiuni.

Urmărind drumul creaţiei noastre, se poate remarca uşor că majoritatea compozitorilor tind spre o asemenea sinteză. Aproape în fiecare lucrare se poate desluşi clar prezenţa folclorului sau, ca o necesitate ulterioară, transfigurarea succesivă a acestuia, potrivit temperamentului şi capacităţii creatoare a autorilor. Acest proces poate să ajungă pînă la transformările cele mai radicale, unde compozitorii respectivi, apelînd la cele mai valoroase cuceriri ale muzicii universale, ajung, în unele cazuri, la un limbaj personal, nou, inedit.

Este limpede că nu există „reţete" sau sfaturi în ceea ce priveşte fixarea punctului de la care trebuie pornit, în cazul de faţă, sau a punctului final pînă la care se poate ajunge prin acest procedeu de filtrare personală a melosului popular.

În artă, orice principiu exclusivist, chiar dacă ar putea duce în unele cazuri la o întruchipare strălucită, reprezintă totuşi o îngustare a forţei creatoare. O asemenea absolutizare duce la fetişizarea anumitor procedee, la monopolul anumitor curente şi tendinţe. Aşa s-a întîmplat la un moment dat cu absolutizarea principiilor realismului din sec. XIX (implicit şi a unor teorii despre folclor) considerate unic valabile şi în secolul nostru.

Dar, făcînd abstracţie de aceste excese evidente, şi pornind de la exemplele concrete ale practicii muzicale seculare, putem să ajungem la anumite concluzii indiscutabile:

1. Folclorul poate avea valoare universală şi ca citat, dacă e prelucrat la un nivel înalt; mai precis, dacă această prelucrare reprezintă o viziune personală superioară şi contemporană,

2. Nu se pot fixa limite inferioare sau superioare în ceea ce priveşte nivelul gradului de transformare sau esenţializare a materialului folcloric. Toate stadiile pot coexista, după cum şi fiecare fază, luată aparte, are dreptul la existenţă.

3. Menţionăm, de asemenea, că nu pot fi indicate nici normative privind prelucrarea practicii muzicale contemporane. Aici trebuie delimitată graniţa dintre arta muzicală, fie ea chiar experimentală, şi impostură. Nu poate fi pus semn de egalitate între unele producţii pseudo-artistice (practicate de altfel de oameni lipsiţi de tehnică componistică) şi rezultatul unor experienţe vii, uşor sesizabile, în evoluţia unor creatori şi lucrările lor. Acestea din urmă au vădit, prin forţa lor de expresie, un caracter inedit, deci sînt rodul unor necesităţi artistice şi reprezintă o nouă viziune asupra realităţii.

Şi acum, vorbind de originalitate, ca despre trăsătura care, la urma urmelor, ne-a ridicat în ochii lumii, după părerea mea, autentica originalitate se exprimă în contribuţia compozitorului, sau a unei anumite şcoli, la evoluţia limbajului muzical. Ea poate fi mai mare sau mai mică, dar la creatorii importanţi există în mod necesar. În aparenţă paradoxal — şi în fond cu totul dialectic — dacă tradiţia muzicii culte a Europei o desfăşurăm în proces istoric, ea nu se manifestă altminteri decît ca o acumulare a inovaţiilor, şi nicidecum ca un inventar de dogme imuabile. Acelaşi aspect îşi păstrează valoarea şi în cazul specific al oricărei naţiuni. *Relaţia* dintre *tradiţie şi inovaţie*, mai bine zis măsura progresului artistic

nu este neapărat asemănătoare cu procesul biologic, acesta din urmă exprimat prin cele două mari treceri ale sale: naşterea şi moartea. Mersul înainte în artă se arată, dimpotrivă, ca o acumulare, ca o cizelare continuă a materiei. Iată un proces deosebit, presupunînd mult spirit analitic, critic şi de selecţie, cel care în ultimă instanţă poate genera noi descoperiri.*)

În ceea ce mă priveşte, repet, consider că întregul tezaur folcloric păstrat pe teritoriul României este inepuizabil şi că ne oferă azi sugestii noi. Trebuie doar să le dăm curs, punînd în acţiune acel spirit de care vorbeam. Fidelitatea faţă de folclor nu presupune numai compunerea unor melodii sau a unor celule muzicale asemănătoare intonaţiilor populare. Ea ne obligă mai mult, la explorarea unor domenii neutilizate pînă acum, unele chiar nebănuite, cum ar fi spre exemplu posibilităţile ritmului liber, emancipat faţă de canoanele simetriei tradiţionale; mă gîndesc, de exemplu, la acel inefabil — despre care am vorbit la început — dat prin combinaţiile de două sau de trei note, la fiecare reapariţie a lor primind noi expresii, datorită unor uşoare diferenţe de intonaţie şi unor subtile asimetrii neîncadrabile în practica muzicii occidentale. Mai am în minte un nou sens muzical al epicului, aşa cum se regăseşte el în zona aparent îndepărtată a vechilor balade şi colinde dar care exprimă nişte adevăruri veşnic umane.

O altă caracteristică a continuităţii tradiţiei este că nu toate conexiunile se fac prin reluarea nemijlocită a unor procedee existente înainte — şi „la modă", am putea adăuga. E posibilă şi reactualizarea unor idei schiţate sau intuite de mult, într-un trecut mai mult sau mai puţin îndepărtat. Tot aşa, se poate continua tradiţia prin reluarea unor elemente cîndva colaterale ei şi care pot deveni specifice abia în momentul de faţă. În nici un caz nu e vorba aici de discontinuitate — adică de moarte şi de naştere biologică — ci de un alt tip de înnodare a trecutului cu prezentul. Pentru că prezentul tău sau trecutul apropiat te vor influenţa, fără doar şi poate, într-un fel sau altul.

M-am oprit, evident, în primul rînd asupra anumitor idei legate de folclor şi asupra unor anumite modalităţi de transfigurare a acestuia. Un lucru e cert: folclorul (văzut în complexitatea sa), tradiţia enesciană şi a şcolii româneşti (care la rîndul lor pot constitui un alt impuls poate echivalent cu acela al folclorului), precum şi practica contemporană (de cuceririle căreia trebuie ţinut seamă), deschid compozitorilor români un orizont larg al inspiraţiei creatoare. Toate acestea au contribuit şi pot contribui la afirmarea unei viziuni artistice proprii, personale, care să constituie un aport de seamă la patrimoniul culturii universale.

* Asupra problemei *Tradiţie şi inovaţie* ne vom referi mai pe larg într-un viitor studiu.

Specific naţional şi universalitate

de Lucian METIANU

La poporul român, specificul naţional s-a definit şi conturat de-a lungul a multor secole, trăite într-un peisaj geografic variat, în condiţii social economice aparte, avînd o cultură cu bogate tradiţii şi obiceiuri, de o factură psihică armonioasă şi echilibrată, zămislindu-se astfel conştiinţa comunităţii de origine, teritoriu, neam şi limbă, acea conştiinţă a unităţii sale de cultură.

Printre atribuţiile morale fundamentale ale poporului român, pot fi enumerate: omenia, simţul măsurii, dragostea pentru dreptate, mentalitatea realistă, spiritul de toleranţă, de înţelegere, de asemenea o anume melancolie pe care o găsim în doine, acea stare spirituală specifică a cîntecului lung, ce ne creează un profund sentiment al dorului, dublat de bucuria de a trăi şi încrederea în viitor.

Plămădită la confluenţa acestui complex de elemente materiale şi spirituale, opera de artă este în chip natural specific naţională, poartă adînc impregnată în structura sa intimă, amprenta particularităţilor psihice ale poporului român. Conceptul de specific naţional a preocupat în decursul vremurilor în mod deosebit pe creatorii şi teoreticienii noştri, precizîndu-se şi îmbogăţindu-se mereu.

Astfel, au fost reţinute ca fiind caracteristice pentru definirea originalităţii artei şi literaturii române: limba, cu multiplele sale funcţii în formare, păstrarea, transmiterea şi dezvoltarea specificităţii spiritului românesc; inspiraţia izvorîtă din tradiţiile şi obiceiurile specific naţionale, precum şi prelucrarea în modalităţi proprii a temelor general-umane.

Arta populară a fost întotdeauna un izvor nesecat de inspiraţie pentru arta cultă. Prin legătura neîntreruptă între cele mai vechi tradiţii folclorice şi sentimentul naturii prin care se exprimă, comuniunea sufletească o omului cu natura, se creează la poporul român acel cult al tradiţiei şi al umanului.

Originalitatea naţională marchează amplitudinea şi valoarea contribuţiei pe care arta noastră o poate aduce patrimoniului culturii universale.

Pentru ca o operă de artă naţională să devină universală, trebuie să întrunească mai multe calităţi: să se refere la întreaga lume, la univers privit în ansamblul său; să cuprindă toţi membrii colectivităţii umane, însuşirile şi regulile ce se pot verifica în toate cazurile. Exprimat mai clar, este capacitatea operei artistice, de a cuprinde şi de a fi înţeleasă de un public cît mai larg cu putinţă, pe cît posibil, tuturor oamenilor şi tuturor timpurilor. Identificîndu-se cu aspiraţiile poporului său, cu modul său particular de gîndire şi acţiune, creatorul de geniu proiectează pe un plan general, etern uman, cu clarviziunea viitorului, o problematică specifică, dar care interesează

oamenii de pretutindeni și din totdeauna, dezvăluindu-le trăsăturile specifice neamului său, dezvăluindu-le din experiența proprie trăsăturii esențiale ale condiției umane. Bach, Enescu, Shakespeare, Eminescu, Beethoven, Brâncuși sau Ion Barbu sînt creatori universali, pentru că în creația lor, deși circumscrisă unor coordonate spațiale și temporale ale unei colectivități, se regăsesc toți oamenii, indiferent de condiția lor socială, loc geografic, sau moment istoric în care trăiesc. Este adevărat că fiecare operă de artă este ambiguă, conținînd elemente de universalitate cît și elemente de ordin național, regional local, concretizări ce se pot realiza pe zone din ce în ce mai strînse. Unele sentimente, cazuri, situații prezintă un grad de interes general, însă ele sînt trăite diferit de la o colectivitate la alta, în stare pură absolută.

Se pune atunci întrebarea:

— În artă există cu adevărat universal?

După cum spunea Tudor Vianu:

— „Universal în artă reprezintă suma, sinteza, chintesența contribuțiilor naționale, totalitatea laturilor celor mai de seamă din diferite creații naționale, de el depind în mod concret-istoric valoarea și strălucirea lor, el le înrîurește permanent într-o reciprocitate organică".

Unul din factorii care contribuie de asemenea la universalizarea operei de artă este participarea ei la circuitul mondial de valori spirituale, fiind o necesitate vitală pentru asigurarea dezvoltării normale a artei și literaturii.

Convingerea mea e că în artă trebuie să vezi realitatea cu ochii timpului tău. Se știe că tradiția noastră folclorică are imensa calitate de a oferi o întreagă lume de expresii inedite.

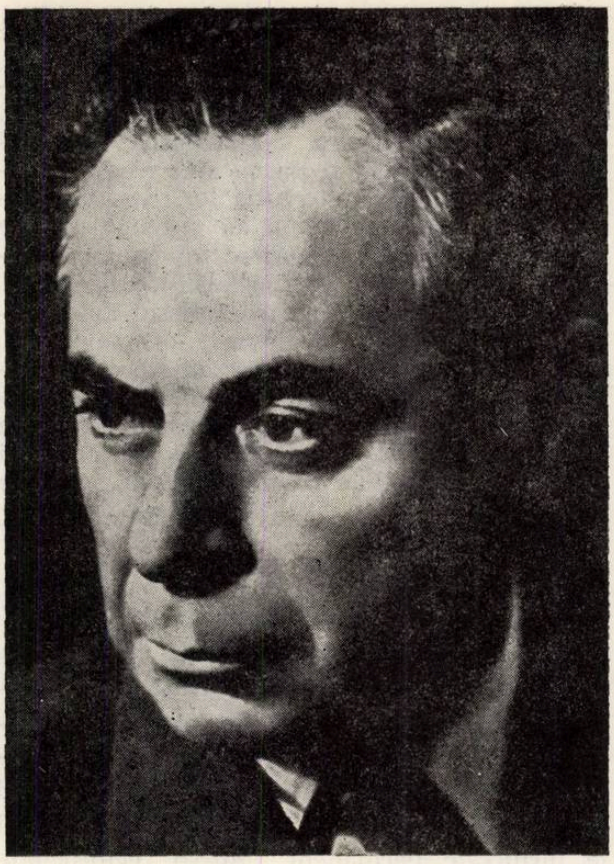
Avangarda Occidentului, în general ignorînd cele mai vechi straturi de muzică, a avut naivitatea să le creadă invenții proprii. De pildă, mult discutata formă deschisă, o noutate șocantă în contextul de tradiție cultă a Occidentului, o regăsim la noi perfect ilustrată în străvechiul „cîntec lung" sau doină, o muzică făcută să răspundă în mod ideal nevoii de a cînta, cu sentimentul timpului infinit.

O ultimă modă adoptată de avangarda muzicii noi, cunoscută sub numele de „tendință minimală" (minimalistic tendency), urmărește, în fond, formularea imaginii artistice cu o extremă economie de mijloace. Dar oare, dacă nu mă înșel, nu acesta a fost idealul de înfăptuit al cîntărețului nostru popular? De curînd am terminat de lucrat o piesă cu hăulituri din Gorj. Am găsit unele exemple avînd numai două durate etalon și trei trepte de înălțime, selectate din ordinea armonicelor naturale. Cu aceste minime elemente, țăranul nostru a creat un model de conexiuni neprevăzute între evenimente.

Este ceea ce aș situa în zona cea mai actuală a cercetării muzicale. Tradiția noastră e un lucru prea serios ca să rămînă asociată numai cu pitorescul de convenință al ariilor naționale. Meritul școlii românești din secolul 20 este tocmai că, o dată cu *Sonata a III-a pentru pian și violină* de George Enescu, a reușit să transfere datele culturii celei mai vechi — o cultură anterioară mileniului cînd s-a cristalizat muzica Occidentului — în zonele de interes și de putere de analiză ale omului contemporan de pretutindeni. Pot spune că, personal, sînt de acord cu toți colegii care nu afișează direct produsul folcloric, cum ar fi de pildă o anume melodie compusă ca să sune folcloric, sau prelucrarea ei mai mult sau mai puțin în spiritul ei dat, fiind că asta ar fi, după mine, exact ceea ce se încadrează în termenul estetic de „kitsch". Sînt alături de compozitorii care au ajuns personal să descopere mecanismele intime din care e făcută o artă multimilenară cum e folclorul și, cu ele, să genereze o muzică proprie și totodată națională. Nouă, românilor, folclorul ne e mai la îndemînă decît altor popoare din Europa și, dacă știm să căutăm, avem toate șansele să ne găsim în el modele ideale.

Este ceea ce, după mine, ne poate defini în universal.

Dumitru D. Botez la 70 de ani



Omagiez pe distinsul și vrednicul muzician Dumitru Botez, la împlinirea celor 70 de ani de viață și celor peste 45 de ani, dăruiți cu generozitate muzicii românești.

O fac dintr-un curat sentiment al datoriei, cu afecțiunea și prietenia, pe care le simt întregi și neschimbate de atîta vreme pentru profesorul, compozitorul, animatorul, — omul —, al cărui umăr l-am simțit întotdeauna și-a cărui inimă caldă a bătut la fel, în toate împrejurările, cînd muzica românească ne-a solicitat colaborarea.

Contemporani pe tărîmul culturii noastre noi, în anii încărcați de evenimente, am simțit din plin imboldurile, avînturile, grijile și bucuriile misiunii noastre, ne-am aflat colegi de străduanii și idealuri în Conservator, în Uniunea Compozitorilor, în atîtea și atîtea locuri și împrejurări, în care interesele artei pe care o slujim de mult timp, ne-au purtat.

Împreună am văzut înflorind în Uniunea compozitorilor creația muzicală și muzicologia. laolaltă ne-am străduit să strîngem în jurul și sub prestigiul ei material și moral, toate forțele, toate aspirațiile, noi profesorii am crescut în Conservator tinerele răsaduri de interpreți, dascăli, compozitori, muzicologi. Cu toții ne-am nevoit, în deceniile care s-au scurs de la Eliberare, pentru dezvoltarea vieții muzicale, pentru educația maselor, pentru ridicarea prestigiului muzicii și muzicienilor noștri, pentru înlesnirea vieții și activității lor.

Omagiez pe dirijorul de cor și animatorul vieții muzicale corale românești, pentru activitatea rodnică și îndelungată, desfășurată în cadrul formațiilor vocale ale Radiodifuziunii și Filarmonicii, pentru consolidarea bunei tradiții corale, pentru exigența și înaltul nivel profesional și artistic, pe care le-a impus în aceste instituții.

Cinste activistului neobosit pe tărîmul educației muzicale, a cărui prezență își întinde eficiența pe tot cuprinsul țării, în toate colțurile în care vibrează dragostea, pasiunea pentru muzică, interesul pentru tradiția nobilă a muzicii corale.

Onoarea care i se face astăzi, pornită din dragoste și manifestată cu sinceritate, se răsfrînge asupra întregii muzici românești și a tuturor muzicienilor. Prilejul care ni se oferă de a mărturisi gînduri bune și admirația pentru un slujitor emerit al muzicii, se încununează cu nimbul festiv al evenimentului.

Dumitru Botez știe să-i strîngă în jurul său, să-i stîrnească și să-i păstreze în vraja artei pe iubitorii genului coral — care simt mai mult decît plăcerea, — simt nevoia sufletească de a cînta împreună, de a-și uni glasurile în bucuria muzicii. În acest sens, coralele pe care le-a condus odinioară și corala, pe care a înjghebat-o și-o conduce astăzi, constituie o dovadă grăitoare. Priviți pe entuziaștii cîntăreți-coriști, strînși într-o perfectă comunitate de simțire, admirați-le plăcerea, dragostea de a cînta, disciplina, transfigurarea!

Un șef de cor devine, prin misiunea lui, un modelator de suflete, un corifeu al mesajului profund uman, pe care îl conferă vieții, solidaritatea spirituală prin muzică, fericirea pe care n-o poate oferi oamenilor decît bătrîna și sublima artă a sunetelor.

Stimez și iubesc pe omul și prietenul Dumitru Botez, colaborator fără reproș, tovarăș inimos de fapte bune, coleg loaial și civilizat, cinstit în gînd și vrednic în fapte.

Ion DUMITRESCU

⁂

Moștenind de la strămoșii strămoșilor noștri, odată cu atîtea alte valori spirituale, cuvîntul de „sărbătoare" și obiceiul ei, ne bucurăm astăzi să tălmăcim în jubileul unuia dintre maeștrii muzicii noastre, un jubileu al însăși muzicii noastre, mărturie a înfloririi ei în contemporaneitate, expresie a crezului și a efortului unic care înmănunchează generații, personalități, domenii de slujire artistică. Căci păstrarea valorilor moștenite, conservarea lor pentru posteritate, cinstirea lor în prezent sălăș-

luiesc în adîncul cuvîntului de sărbătoare — dies conservatoria — și aceasta ne și îndreptățește, chiar ne cheamă cred să poposim cu sufletul cald de discipoli și de colegi, de iubitori ai muzicii și slujitori ai ei pentru a aduce azi prinos de recunoștință maestrului Dumitru Botez, pentru a-i ura viață lungă, spre conservarea și creșterea necontenită a culturii noastre muzicale.

Testament de la Porumbescu, Dima, Musicescu și Kiriac, de la Vidu, Cucu, Brediceanu, Drăgoi și Chirescu, muzica noastră corală a fost și rămîne vatra pe care a crescut întreaga cultură muzicală românească, puntea de trecere de la frumusețile pure și fruste ale melosului folcloric la bogăția și complexitatea creațiilor din genurile simfonic, de muzică de cameră și de operă. Muzica noastră corală este factorul de educație patriotică, făclia care a luminat lupta pentru eliberarea socială și națională, mantia în care s-a împodobit stihul popular și simțirea poeților noștri, glasul în care s-au rostit însuflețirea Unirii, eroismul războiului pentru independență, revolta Griviței ceferiste, a petroliștilor, minerilor și tipografilor din țara asuprită și exploatată, revolta anilor războiului și împilării. Muzica noastră corală este glasul cu care de trei decenii națiunea noastră, oamenii muncii de la orașe și sate, tineretul, ostașii, pionierii rostesc dragostea pentru țara nouă și pentru partid, elanul dăruirilor și bucuria împlinirilor creatoare. Corul este la noi momentul crucial de convergență între cultura veche populară și de cult și arta din care se identifică o școală, o conștiință muzicală națională, este calea miraculoasă de afirmare simultană a geniului muzical al poporului prin reuniunile de cîntări care au ținut pentru tot natul trează ideea demnității naționale, și manifestările de aleasă ținută ale formației „Carmen" pe scena Ateneului. Corul a purtat pașii profetici ai lui Musicescu și coriștilor săi pe coclauri transilvane și bănățene aflate sub lungă asuprire străină, ai lui Vidu în Moldova pentru a sorbi izvorul artei naționale unitare, ai lui Porumbescu din Bucovina la Chizătău pentru a uni sufletele române; corul a purtat aleanul poporului nostru de preste deal la nana-n vale, făcînd s-ajungă pe tot pămîntul țării răsunet din Ardeal, răsunet din Crișana. Prin cor, Musicescu și Kiriac au descoperit și transmis urmașilor lor, lumea inedită a modurilor și ritmurilor populare, dînd monodiei milenare noi și moderne dimensiuni expresive. Și dacă evoc aci această istorie vie, emoționantă, desfășurată pe spațiul unui secol de înfăptuiri muzicale românești, împlinită pe planul creației prin aportul impetuos al generațiilor de astăzi, de la mereu tînărul maestru Ioan D. Chirescu la continuatorii săi și adăugîndu-se tezaurul universal al muzicii de gen de la madrigalul preclasic pînă la contemporani, este pentru că această istorie vie ne-a fost transmisă cu vibrație artistică profundă, cu măiestrie și știință de interpret și pedagog, cu prestigiu de creator, cu dăruirea unui militant de frunte pentru propășirea artei corale, de profesorul, dirijorul și compozitorul mereu tînăr și el, Dumitru Botez.

E mai bine de un sfert de veac de cînd în clasa de cor a Conservatorului sau în sala de concert a Ateneului ori Radiodifuziunii am aprins lumină din această lumină; și dacă destinul ne-a chemat pe unii dintre noi să iubim muzica și s-o slujim cu condeiul, artiști înzestrați, compozitori, dirijori, pedagogi, cîntăreți soliști și coriști au crescut prin osîrdia și priceperea maestrului nostru purtînd frumusețile muzicii în București, în țară și în lume. Ce concert coral și coral-simfonic, ce întrecere artistică, ce moment al activității de amatori, ce clipe din viața Uniunii Compozitorilor, din dialogul creatorilor și interpreților muzicii cu oamenii muncii s-au petrecut fără participarea maestrului Botez, fără aportul său plin de autoritate, de tact, de sprijin voluntar, de exigență discretă și generoasă încurajare a celor dăruiți de muza Muzicii? Prezent în fruntea vieții artistice profesioniste, maestrul Botez a arătat, după pilda mai marelui nostru Enescu, dragoste sinceră și prețuire pentru miile de artiști și iubitori ai artei care asigură muzicii un destin național și o însemnătate socială.

Iată de ce în jubileul care semnifică frumoase izbînzi artistice obținute în decursul unei rodnice activități de o viață, cinstind o personalitate de frunte a muzicii noastre corale, cer îngăduința să salut un jubileu al culturii noastre muzicale în ansamblu și, în mod special, un jubileu al corului Filarmonicii „George Enescu", al cărui artist model, prieten devotat, susținător și îndrumător a fost și rămîne maestrul Botez. Căci dacă vreme de decenii imaginea primei orchestre simfonice a țării rămîne asociată cu imaginea magistrului ei șef George Georgescu, istoria corului nostru profesionist de frunte al acestor timpuri înscrie, pe aceleași pagini, înfăptuirile coriștilor și ale dirijorului. Corul Filarmonicii „George Enescu" este o școală a seriozității și profunzimii, a dăruirii în promovarea marelui repertoriu național și universal al genului. Format de maeștri, el a format măiestria componenților săi, dînd pentru mișcarea corală din țară un exemplu. Din vatra corului s-au ridicat soliști care au dobîndit un renume internațional, de pe scena slujită de această formație au pornit spre inima publicului cîntece patriotice, piese cu structură complexă, de la madrigale care reînviază valori nemuritoare ale artei polifonice, pînă la cantate și oratorii de amploare.

Corul Filarmonicii „George Enescu" este o înfăptuire, un criteriu, un simbol. Fie ca jubileul de față să însemne o chezășie pentru noi și frumoase realizări, o certitudine a propășirii acestui însemnat și permanent domeniu de viață și cultură muzicală românească.

Dr. Vasile TOMESCU

Cuvînt la cel de al V-lea Congres Unional al Compozitorilor şi Muzicologilor sovietici — Moscova, 5 aprilie 1974 —

Expresie a bogatelor şi rodnicelor relaţii prieteneşti dintre statele şi partidele noastre, colaborarea dintre muzicienii români şi muzicienii sovietici, dintre Uniunile de Compozitori şi Muzicologi din Republica Socialistă România şi Uniunea Sovietică a devenit profundă şi permanentă. Vă rog să-mi permiteţi ca, în lumina acestui adevăr, să folosesc prilejul de faţă transmiţînd, de la această tribună, omagiul adresat de muzicienii români colegilor sovietici şi să exprim totodată înalta preţuire pe care o acordăm realizărilor culturii muzicale din U.R.S.S.

Ne permitem să evocăm aici dialogul prietenesc purtat la Moscova în luna octombrie 1972 între conducerile Uniunilor de compozitori din R. S. România şi U.R.S.S. Aniversarea a 60 de ani de viaţă ai preşedinţilor celor două Uniuni de Compozitori a fost marcată prin calde omagii publicate în cinstea compozitorului Tikhon Hrennikov de revista „Muzica" şi în cinstea compozitorului Ion Dumitrescu de revista „Muzîkalnaia Jîzni". Sărbătorirea septuagenarului maestru Aram Ilici Haciaturian a fost de asemeni cinstită în ţara noastră. Colaborarea în domeniul muzicologiei a cunoscut la rîndu-i o intensificare. Amintim de asemenea Expoziţiile discului muzical din ţările noastre, manifestare care a devenit tradiţională. Totodată ţinem să accentuăm însemnătatea afirmării în ţara noastră a unor ansambluri şi solişti sovietici de frunte veniţi în cadrul stagiunilor curente sau cu prilejul Festivalului Internaţional „George Enescu". Toate acestea şi multe altele au făcut ca relaţiile muzicienilor români cu muzica şi muzicienii sovietici, să se adîncească în mod permanent, paralel cu îmbogăţirea cunoştinţelor noastre despre valoroasele înfăptuiri ale culturii muzicale din ţara prietenă, care continuă cu prestigiu străvechi şi vestite tradiţii.

În ceea ce priveşte cultura muzicală în România Socialistă ea cunoaşte în momentul de faţă efervescenţa pregătirilor pentru un rodnic bilanţ care va fi marcat de aniversarea a XXX de ani de la Insurecţia naţională antifascistă armată şi de desfăşurarea celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român. Realizările recente în domeniul creaţiei, activităţii teoretice, educaţiei muzicale de mase şi artei interpretative se află de pe acum în atenţia publicului datorită bogatei stagiuni artistice actuale.

Muzicienii români se străduiesc cu succes să răspundă obiectivelor înscrise în Documentele elaborate de Partidul Comunist Român privind înflorirea culturii socialiste în ţara noastră, dînd astfel glas chemării şi îndemnurilor adresate de Secretarul General al Partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, pentru dezvoltarea unei arte pătrunsă de ideile luminoase ale umanismului socialist, de sensibilitatea şi idealurile înalte ale contemporanilor.

Compozitorii şi muzicologii români militează pentru cunoaşterea şi preţuirea tezaurului muzicii clasice, moderne şi contemporane universale, care s-a îmbogăţit şi se îmbogăţeşte neîncetat cu valori realizate de muzicienii din ţările socialiste, de muzicienii din întreaga lume însufleţiţi de o gîndire înaintată, de sentimentul înaltei răspunderi de ordin etic şi estetic ce revine muzicii.

În încheiere, vă rugăm încăodată să ne permiteţi, dragi tovarăşi, a exprima stima şi preţuirea noastră deosebită pentru înfăptuirile culturii muzicale sovietice şi să urăm participanţilor la lucrările Congresului Unional al Compozitorilor şi Muzicologilor din ţara prietenă rezultate cît mai frumoase.

Dr. Vasile TOMESCU

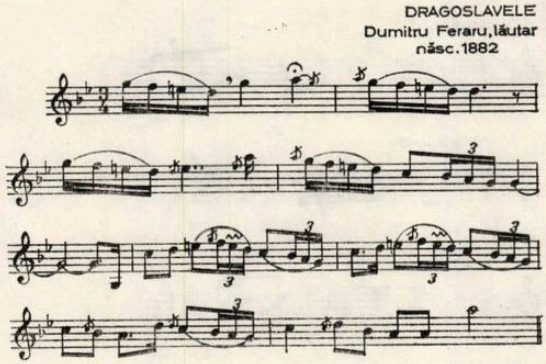
„Mioriţa" — studiu şi culegere de folclor

de TIBERIU BREDICEANU

(Continuare din nr. 4).

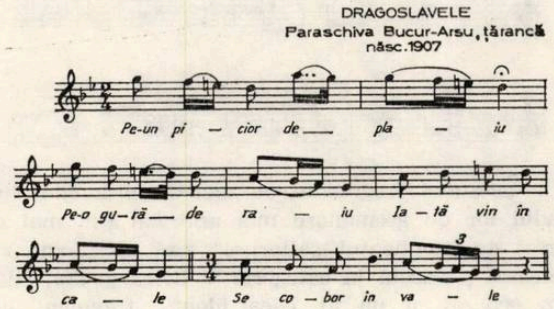
În primăvara anului 1929—7. III. — continuînd studiile mele folclorice muzicale prin Muntenia, am avut în comuna Dragoslavele, judeţul Muscel, următoarea surprindere: întîi mi-a cîntat din vioară lăutarul Dumitru Feraru de 47 ani, apoi ţăranca Paraschiva Bucur Arsu de 22 ani, o melodie a „Mioriţei" care am putut constata numaidecît că e aproape aceeaşi, adică o variantă a melodiei pe care cu doi ani în urmă, 1927, am cules-o de la Maria şi Matei Jurăbiţă (categ. V a,b) din Covasna. Melodia Mioriţei cîntată la vioară de D. Feraru este următoarea:

F. 116 e) şi 117 a) Cat. V d. (ex. 19)



iar cea cîntată din voce de Paraschiva Bucur Arsu e aceasta:

F. 117 b) Cat. V e (ex. 20)

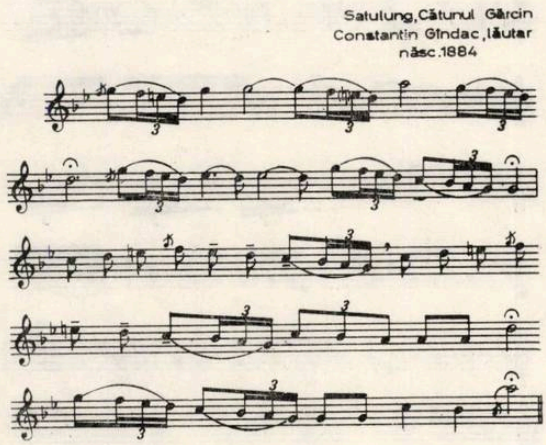


Pe-un picior de plaiu
Pe-o gură de raiu
Iată vin în cale,
Se cobor în vale (Din text nu mi s-a comunicat mai mult).

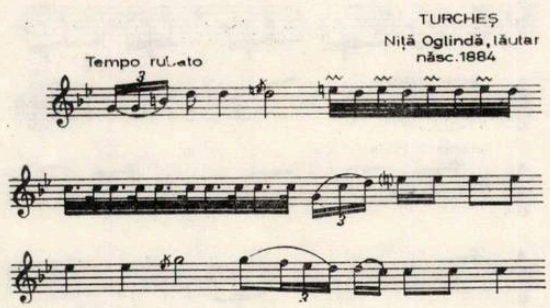
Mai tîrziu, în 19 nov. 1940, am mai cules o variantă a aceleeaşi melodii de la lăutarul Constantin Gândac de 56 ani, primarul romilor din Satu-lung (Săcele), cătunul Gârciu:

F.208 Cat. V f (ex. 21)

În legătură cu melodiile baladei „Mioriţa" pînă aci înşirate, dăm şi o melodie fără text pe care in-



formatorul nostru Niţă Oglindă din comuna Turcheş (Săcele), de 53 ani, ne-a cîntat-o din vioară în 8.VI.1937 afirmînd că „asta-i a Mioriţei". Că e o doină ciobănească nu încape nici o îndoială, mai ales că are exact forma tipică a melodiilor de acest fel constătătoare din două părţi: o doină şi un dans, partea întîia reprezentînd, după obişnuita denumire, tristeţea păcurarului care şi-a pierdut oile, iar partea a doua bucuria cînd le-a aflat, sau zărind din depărtare nişte pietrii albe, crede că şi le-a aflat.[1])

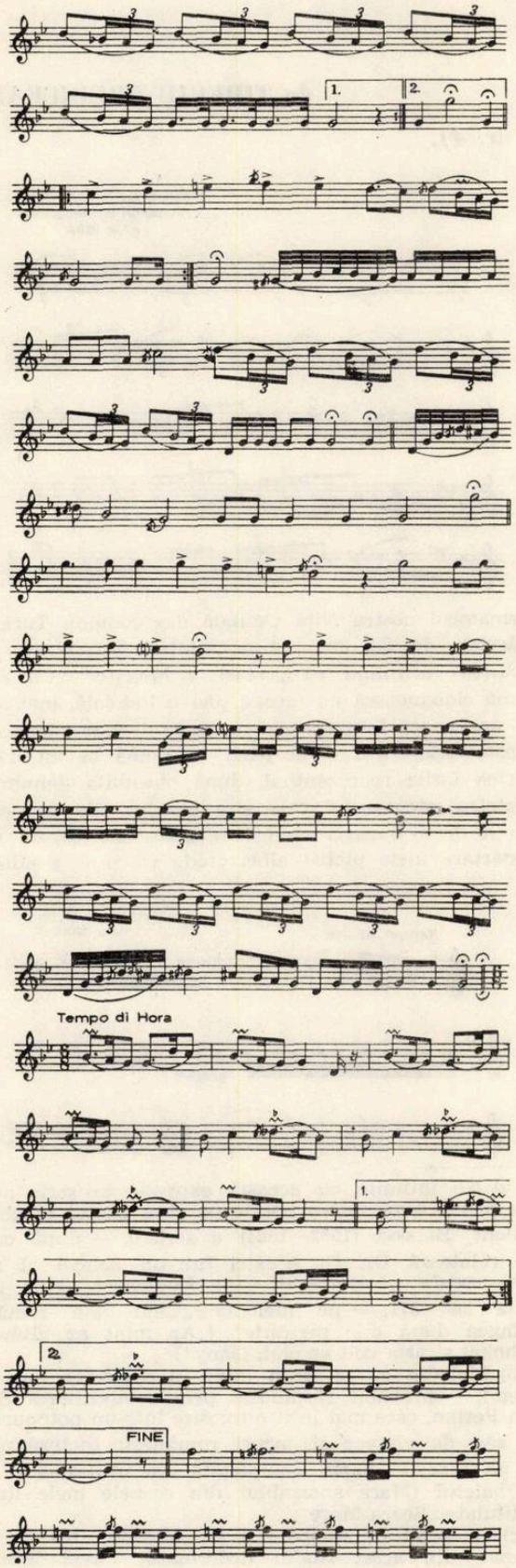


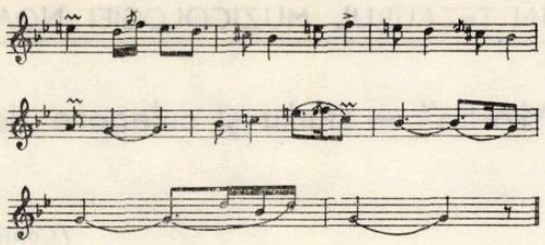
1) a) Ne întîlnim cu această expresie în scris pentru prima oară într-o poezie pe care poetul maghiar Valenţ. Balassa (1552—1594) a scris-o, — după cum ne relatează Dr. G. Alexici într-un articol al său din revista *„Luceafărul"* din Budapesta, 1903 pagina 366—371, — pe melodia „Cînd fata română plîngea după oile pierdute" („Az mint az altévedt juhokat siratja volt az olàh léàny")

b) Melodie ce se cînta mult în tinereţea mea în Lugoj, — probabil răspîndită prin compozitorul Stefan Perian, care mai întîi o folosise într-un potpourriu al său de cîntece şi jocuri româneşti (neterminat) şi pe care, în parte, completată am utilizat-o şi eu în baletul (Mare ansamblu) din scenele mele lirice întitulate „Seara Mare".

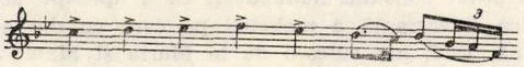
c) O astfel de melodie e şi „Mioriţa" tip II din Banat, din acest studiu (informator Pavel Grecu).

d) Din punct de vedere structural e identică şi melodia colectată şi publicată de mine în studiul „170 melodii populare româneşti din Maramureş", — v. pag. 23.

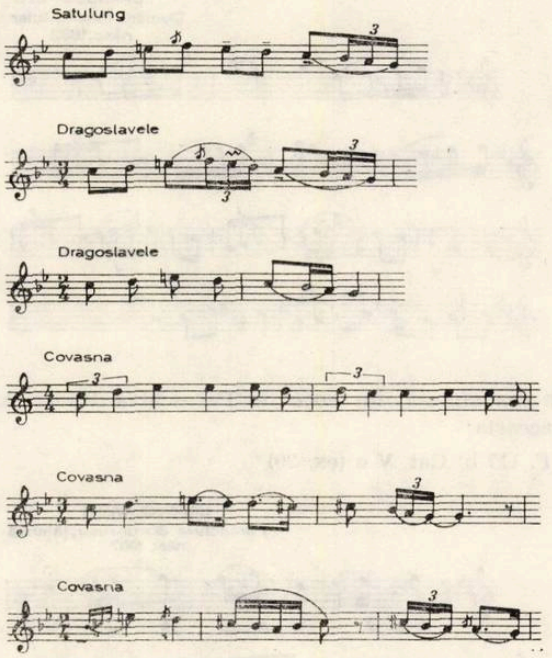




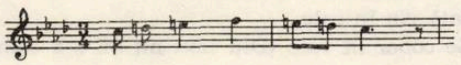
E întrebarea acum dacă şi cealaltă afirmaţie a informatorului că „e a Mioriţei“ e tot atît de îndreptăţită? Vom supune analizei în acest scop mai multe părţi ale acestei melodii, începînd cu un fragment de pe la mijlocul ei:



Cu această parte de melodie se aseamănă, în adevăr, fără nici un dubiu următoarele fragmente de melodie din „Mioriţa“ premergătoare:



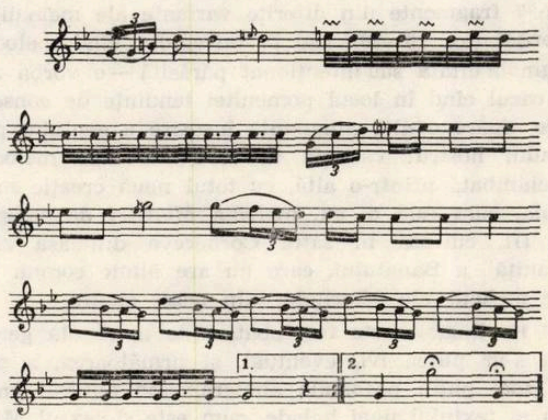
La aceste 6 fragmente de melodii ordonate după gradul lor de asemănare mai apropiat sau mai depărtat de fragmentul „Mioriţei“ zisă ca „doină ciobănească“, clasată la categoria V litera g, mai adăugăm separat şi un al 7-lea identic fragment luat din melodia „Mioriţei“ de categoria IV:



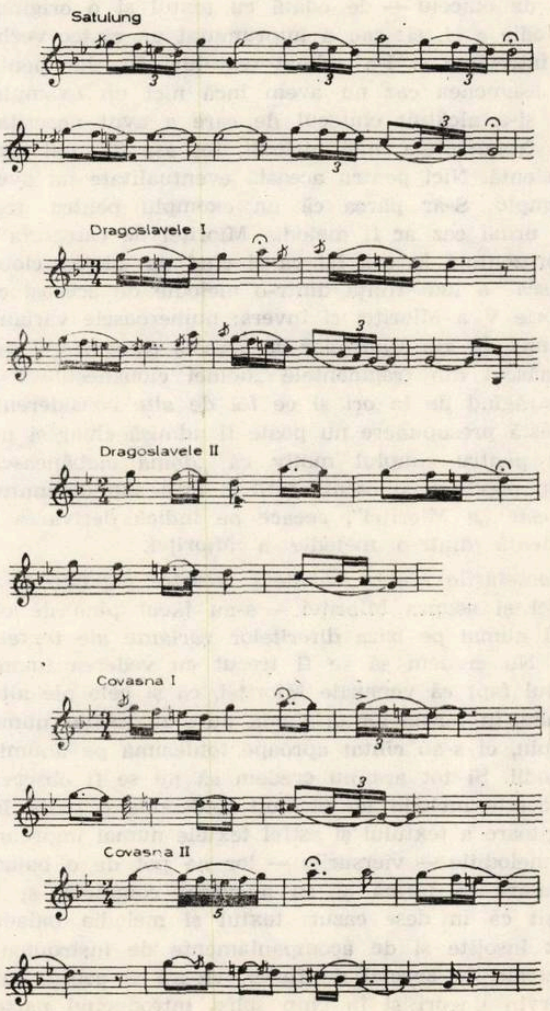
pe care-l ţinem destul de interesant; căci pe cînd pomenitele 6 fragmente aparţinătoare categoriei melodiilor V (f, d, e, c, a, b,), fragmente scoase de pe la mijlocul fiecărei melodii, sunt toate sau din Ardeal (judeţele Braşov şi Treiscaune) şi din apropiatele părţi ale Munteniei (jud. Muscel), acest ultim fragment (7) care apare şi formează chiar un început

de melodie, face parte din cîntecul „Mioriței" de categoria IV, descoperit la o foarte mare distanță: tocmai în comuna Măgura (de lîngă Bocșa montană) jud. Caraș din Banat.

După această comparație făcută cu un fragment dintr-o parte de la mijlocul melodiei de tip V g, să vedem cum stau lucrurile în privința asemănării părții de la început a acestei melodii cu începutul altor melodii de ale „Mioriței". Chiar o identică asemănare nu, dar o foarte apropiată înrudire între partea de la început a melodiei „Mioriței" de categ. V g:

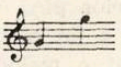


și între începuturile următoarelor 5 melodii ale Mioriței de aceeași categorie V:



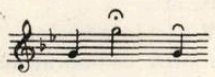
în ori și ce caz se poate constata. Aceeași atmosferă caracteristică incontestabil există. Deosebirea principală între începutul melodiei de categoria V g și între cele de categoria V f, d, e, a și b, așezate în ordinea asemănărilor, este doar numai că amploarea celei dintîi (V g) augmentează prin ornamentarea ei mult mai bogată ca și a oricărei alte melodii a Mioriței și că fraza melodică nu atinge în înălțime „la"-ul (deasupra portativului) pe care-l ating toate începuturile celorlalte cinci variante.

Mai rămîne să stabilim eventualele asemănări între felul cum se termină cadența finală a melodiei V g și între cele de la încheierea altor melodii de ale baladei Miorița. Deși o caracteristică a variantelor aparținătoare categoriei V pare a fi încheierea prin salturi de octavă:



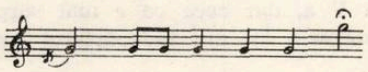
astfel de salturi găsim în varianta categoriei V g deja la sfîrșitul frazei întîia în forma:

(Turcheș)



și la sfîrșitul frazei a treia în forma:

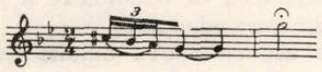
(Turcheș)



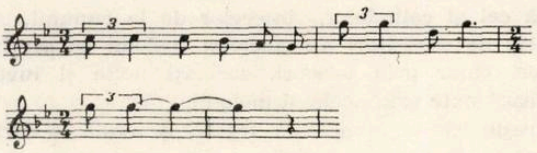
dar tocmai la terminarea cadenței finale nu, — și aceasta, probabil nu din alte cauze ci, numai pentru pregătirea unei mai apropiate treceri la Hora, care urmează melodiei în Tempo rubato.

Salturi de octavă au însă în cadență finală variantele :

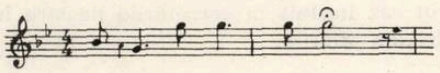
(Covasna II)
Cat. V b



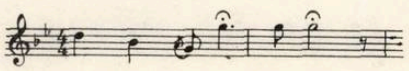
(Covasna III)
Cat. V c
(transpus cu o octavă mai sus)



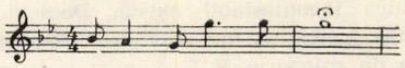
(Dițești)
Cat. VIII
măsurile 22—23
(transpus în sol minor)



iar la cadența finală:
(Dițești)

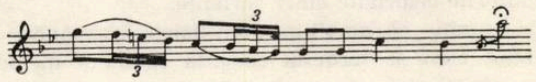


sau

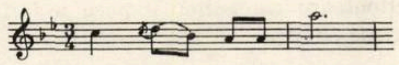


Salturi de octave în cadența finală mai au și alte două variante a melodiilor „Mioriței" de tip V, dar deși notate în aceeași gamă de sol minor saltul se face nu de la nota *sol* la *sol*, ci de la nota *la*, la *la:*

Cat. V f.



Cat. V d.



Pe urma tuturor celor pînă aci constatate relativ la melodia de tip V g pe care informatorul nostru ne-a prezentat-o drept o melodie „a Mioriței", dar că se spune și „doină ciobănească", putem fi pe deplin convinși că ambele aceste susțineri ale sale sunt juste și întemeiate.

Melodia de tip V g, e în adevăr:

1) „a Mioriței", prin comparațiile făcute ea întrunind, indubitabil, elemente din cele mai multe, — poate chiar din toate — melodii ale „Mioriților" de categoria V a, dar ceea ce e mai surprinzător, are și de categoria IV din îndepărtatul ținut al Banatului.

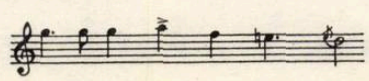
2) Nu independent, ci dintr-o melodie cu text de categoria V, cîntîndu-se fără versurile ei, adică numai la diverse instrumente muzicale, s-a preschimbat o astfel de „Mioriță" în „Doină ciobănească", păstrînd însă credincios de o parte, aceleași principale elemente muzicale constitutive, ba mai adăugînd și fragmente noui [2]), sau și părți întregi nouă, cum este hora care urmează după tempo rubato, de altă parte denumirea originală, ca o amintire a textului pe care s-a cîntat din voce odinioară.

Reiese din toate acestea marea unitate muzicală — dovadă de continuitate muzicală! — cît și de strînsa legătură ce există, în general, între textele și între melodiile baladelor noastre populare, — fenomene caracteristice, de altcum și pentru alte genuri ale muzicei populare românești, cum este de pildă cel al colindelor, cîntecelor de la cununii, cîntecelor de secerători ș.a. aceleași melodii conservînd, uneori chiar prin veacuri, aceleași texte și invers, aceleași texte prin aceleași melodii.

Firește că de la această regulă generală — caracteristică pentru spiritul de conservare a poporului nostru — ca și de la ori și care regulă, sunt uneori și abateri.

a) Pentru o astfel de abatere e exemplu melodia de categoria I f. (ex. 6) a *Mioriței*, unde textul original a fost înlocuit cu altul, cu desăvîrșire străin. E singurul caz întîlnit în cercetările noastre în legătură cu balada Miorița.

2) de pildă fragmentul de o foarte dramatică expresie: pe care nu-l găsim în nici una din variantele melodiilor „Mioriței".



b) Sub alt aspect se prezintă și trebuie judecată de pildă melodia de categoria V g, a Mioriței, de a cărei amănunțită analizare ne-am ocupat (ex. 22) și care, descătușată de textul ei, a evoluat în muzica instrumentală dintr-o melodie „a Mioriței" într-o „doină ciobănească" bogat ornamentată și întregită cu anumite părți noui, păstrîndu-și totuși și denumirea originală că este *„a Mioriței"*.

c) Se întîmplă însă cîte odată și contrarul ca, de lîngă texte, în parte sau în întregime, să dispară melodiile. — și anume: în parte, cînd se mențin numai oarecari fragmente din ele, cum ar fi d. ex. cele 7 fragmente din diferite variante ale melodiilor *Mioriței* (ex. 19—20), sau *în întregime*, cînd melodia originală uitată sau intenționat părăsită — e vorba aci de cazul cînd în locul pomenitei tendințe de conservare, apare o altă pregnantă însușire a geniului poporului nostru: variația în artă — vechea melodie e schimbată printr-o altă, cu totul nouă creație muzicală, cum este d. ex. melodia *Mioriței* de categoria III, culeasă în satul Cornereva din așa zisa „graniță" a Banatului, care nu are nimic comun cu alte melodii ale Mioriților din acest studiu.

d) Pe lîngă aceste trei abateri de la regula generală s-ar putea ivi, eventual, și următoarea, a patra, mai puțin probabila abatere, cînd autorul anonim al textului unei balade, cum este și textul Mioriței, să nu fie totodată și compozitorul, adecă să nu fi compus — precum se presupune că se întîmplă de obiceiu — de odată cu textul și o originală melodie a ei, ci: sau a împrumutat un cîntec vechiu în întregime și l-a aplicat textului său, dar pentru un asemenea caz nu avem încă nici un exemplar, sau și-a alcătuit cîntecul de care a avut necesitate din fragmentele unei melodii, tot așa de mai mult existentă. Nici pentru această eventualitate nu avem exemplu. S-ar părea că un exemplu pentru acest din urmă caz ar fi melodia Mioriței de categoria V g prezentată în așa fel ca și cînd nu „doina ciobănească" a luat ființă dintr-o melodie de aceeași categorie V a Mioriței ci invers: numeroasele variante de melodii ale Mioriților de această categorie V s-ar fi născut din fragmentele „doinei ciobănești" V g. Abstrăgînd de la ori și ce fel de alte considerente, această presupunere nu poate fi admisă chiar și numai pentru simplul motiv că „doina ciobănească" și în popor e cunoscută întîi și întîi sub denumirea că este „a Mioriței", ceeace ne indică derivarea ei evidentă dintr-o melodie a *Mioriței.*

Cercetările asupra baladelor noastre populare — și astfel și asupra Mioriței — s-au făcut pînă de curînd numai pe baza diferitelor variante ale textelor lor. Nu credem să se fi trecut cu vederea importantul fapt că versurile Mioriței, ca și cele ale altor balade, în forma lor originală nu s-au recitat numai simplu, ci s-au cîntat aproape totdeauna pe anumite melodii. Și tot așa nu credem să nu se fi observat că aceste melodii au alcătuit totdeauna o parte întregitoare a textului și astfel textele numai împreună cu melodiile — viersurile — lor ne pot da o baladă populară în formă și cu adevărat completă, și în sfîrșit că în dese cazuri textul și melodia baladei sunt însoțite și de acompaniamente de instrumente muzicale, în special de fluier, vioară și cobză, care intervin uneori și în chip solist introducînd partea

vocală sau făcînd legături între anumite rînduri de versuri ale baladei.

Nu. Toate acestea desigur că s-au observat şi s-au avut în vedere, poate chiar de către mulţi dintre primii noştri culegători de balade populare. A fost însă altceva: greutatea destul de mare a scrierei melodiilor pe note muzicale. Dacă culegeri de poezii populare s-au făcut cu succes d. ex. şi numai cu concursul unor elevi de şcoale medii bine îndrumaţi, munca colectării melodiilor noastre populare s-a putut săvîrşi în mulţumitoare condiţiuni numai de către oameni de specialitate. Or de aceştia, în trecut, trebuie să recunoaştem că am avut puţini. Munca de colectare a melodiilor s-a uşurat însă foarte mult de la folosirea aparatelor fonografice încoace.

Putem considera ca o adevărată pagubă naţională împrejurarea că de odată cu culegerea textelor baladelor noastre populare printre cari la loc de frunte stau numeroasele texte ale variantelor Mioriţei adunate în diferite ţinuturi româneşti de dincoace şi de dincolo de Carpaţi şi chiar de peste Dunăre, nu s-au putut colecta şi cîntecele aparţinătoare, — aceasta şi pentru valoarea artistică a melodiilor, dar mai cu seamă pentru valoarea documentară ce ele ar fi putut avea întru deslegarea unor probleme dubioase sau controversate, cari numai pe baze de texte nu se pot elucida.

Prin cele ce urmează vom arăta cît de folositoare pot fi în unele cazuri dovezile muzicale ce ni le oferă melodiile baladelor noastre.

I.

În apreciatul său studiu *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*" [3]), regretatul Ovid Densuşianu analizînd geneza baladei *Miorita*, stabileşte că „originea ei poate fi localizată pe liniile de transhumanţă din Ardeal spre Moldova" şi că „balada a luat naştere în mediul păstoresc unde ciobanii veniţi din Ardeal se întîlnesc cu cei din Moldova" [4]) şi fireşte — după indicaţiile textelor Mioriţei — şi cu cei din ţinutul Vrancei de la sudul Moldovei. Aceste consideraţii le face de o parte pe bază de date istorice, de altă parte pe temeiul răspîndirei, adecă a puterei de circulaţie a diferitelor variante de texte ale Mioriţei. În această din urmă privinţă părerea sa este că balada „e mai bine cunoscută prin Moldova şi Ardeal". [5])

Un alt cercetător, dl. Ion Diaconu, susţine în studiul său „Ţinutul Vrancei" [6]), că „nicăieri în trecut ca şi astăzi, nu a trăit mai puternic Miorita ca şi aici" (în Vrancea), întărind această afirmaţie cu nu mai puţin de 91 variante de texte ale ei, culese numai în acest ţinut.

Dar pentru stabilirea mai precisă a locului de origină a Mioriţei singur faptul răspîndirei sau vitalităţii mai mari a textului baladei în unele părţi nu ne pare a fi o dovadă din cele mai sigure. Vom încerca să prezentăm, în cele ce urmează, şi alte argumente prin cari acest loc unde probabil s-au creat primele versuri şi poate că şi prima melodie a Mioriţei, se va putea limita pe un spaţiu mai restrîns, ca şi regiunea mai amplă determinată prin liniile de transhumanţe despre cari s-a făcut pomenire mai sus.

Avînd în vedere că conceperea baladei a fost prilejuită — precum din toate textele Mioriţei reiese — printr-un conflict între ciobani şi felul cum acest conflict a luat sfîrşit, — cel dintîi lucru este să stabilim cît mai indubitabil originea ciobanului duşmănit şi mai pe urmă jertfit. În complot ciobănesc vedem participînd, conform diferitelor variante ale Mioriţei, cînd mai puţini cînd mai mulţi ciobani. Numărul acestora se urcă şi pînă la nouă. Obîrşia lor uneori nu e deloc, alteori numai în chip nedefinit arătată.[7]) În cele mai multe însă se arată exact că se tratează de trei ciobani, dintre cari unul e ardelean (ungurean), altul vrîncean şi altul moldovean. Ca erou al dramei mai adeseori este dat cel moldovean numai în mai puţine variante ciobanul vrîncean şi în cele mai puţine ciobanul ardelean. Cu toate acestea O. Densuşianu ne dovedeşte în studiul său amintit că nu întîiul cioban, nici al doilea, ci tocmai al treilea: ciobanul ardelean pare să fi fost cel duşmănit şi mai pe urmă răpus, el putînd fi mai curînd pismuit pentru oile sale mai multe,

Multe şi cornute
Şi cai învăţaţi
Şi câni mai bărbaţi,

istoriceşte fiind stabilit că, încă din vechi timpuri, pentru bogăţiile lor mai cu seamă oerii din părţile Ardealului au fost vestiţi. [8])

În ce priveşte înlocuirea ciobanului ardelean mai adesea ori cu ciobanul moldovean, O. Densuşianu atribue acest lucru nu atît lui Vasile Alecsandri, despre care se ştie că a făcut unele schimbări în textul baladei înainte de a-l publica, ci poporului moldovean, unde balada, ca „să nu turbure amorul propriu provincial", nu putea fi răspîndită în versiunea primitivă cu un moldovean părtaş al complotului ciobănesc.

În sprijinul susţinerii că ciobanul sacrificat a fost ardelean, mai pot fi invocate şi alte dovezi pe care ni le oferă textele unor variante ale Mioriţei. Astfel în mai multe variante, începînd chiar cu cea de la V. Alecsandri, se aminteşte despre o „oiţă bârsană" năzdrăvană, care a împărtăşit stăpînului ei ceea ce a aflat că se urzeşte împotriva lui.

Ce se poate deduce de aci foarte clar?

Că oiţa năzdrăvană a fost din ţinutul zis Ţara Bârsei, iar stăpînul ei tot de pe Ţara Bârsei trebuie să fi fost: un baci ungurean, austrian, [9]) ardelean, bretcan, ţăran, mocan sau săcelean, [10]) cum sunt daţi aceşti ciobani din partea locului sau din jur în feluritele variante ale Mioriţei, şi un străin de ea

3) Densuşianu Ovid: Viaţa păstorească în poezia noastră populară Bucureşti, ed. Casa şcoalelor, 1943, pp. 98—143, „Miorita".
4) idem pp. 110 — 114 pasim
5) idem p. 115.
6) Diaconu I. — Ţinutul Vrancei. Etnografie, Folklor, Dialectologie. Bucureşti 1930.

7) Tib. Brediceanu face trimiteri în manuscris pe care nu le-am putut găsi printre hîrtiile rămase cu numeroasele sale însemnări
8) Meteş St. — Păstori ardeleni în Principatele Române, Cluj 1925.
9) Densuşianu O. op. cit. p. 107 ; pentru 9 ciobănei : id. p. 193, apoi Diaconu I. op. cit. p. 67—69 şi 156—158; N. Plopşor: Balada Mioriţei în Oltenia, Arhivele Olteniei 5 (1926) nr. 25—26, p. 261.
10) Diaconu I. op. cit. pp. 27—28, 30—31, 36—37, 90—91, 69—70, 149—150, 154—156.

cum ar fi fost baciul moldovean sau cel vrîncean nu este de închipuit. Nu poate fi vorba aci decît de un cioban pe care oiţa îl ştia ca pe un ocrotitor al ei de cînd în lume s-a pomenit, — altcum raportul de desăvîrşită încredere între ea şi stăpînul ei, atît de plastic redat în minunatele versuri ale Mioriţei, ar fi fost cu totul de neînchipuit.

Dar, pe urma celor destăinuite de mioară, ciobanul presimţind apropiatul său sfîrşit, îi confiază ultimele sale dorinţe:

Oiţă bîrsană,
De eşti năzdrăvană
Şi de-a fi să mor
În cîmp de mohor,
Să-i spui lui vrîncean
Şi lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aci pe aproape,
În strunga de oi,
Să fiu tot cu voi;
În dosul stînii
Să-mi aud cânii...

Dacă şi oiţa năzdrăvană şi stăpînul ei sunt de pe Ţara Bârsei, poate fi stîna, care e o aşezare stabilă, altundeva decît tot în Ţara Bârsei, sau în cea mai apropiată vecinătate de acest ţinut? În apropierea imediată a stînei trebue să se fi petrecut şi omorîrea ciobanului pismuit, pentruca, după dorinţa sa, să poată fi înmormîntat în dosul ei. Şi tot dintr-un sat nu prea depărtat de stînă trebuie să fi pornit şi

Măicuţa bătrînă
Cu brîul de lînă

în căutarea fiului ei dispărut,... la toţi zicînd:

Cine-a cunoscut,
Cine mi-a văzut
Mîndru ciobănel
Tras printr-un inel?....

Toate aceste amănunte scoase sau deduse din textele variantelor Mioriţei le considerăm cu atît mai valoroase pentru stabilirea într-un cadru mai limitat a locului ei de origine, cu cît ele coincid cu cele ce se desprind — şi aceasta e important! — din cealaltă parte constitutivă a baladei, care este latura muzicală a ei, *viersul sau melodia ei.*

Pe lîngă această însuşire de reciprocă conservare vedem, în special la variantele melodiilor de categoria V (ex. 13, 14, 15, 19, 20, 21) şi la melodia de categoria IV (ex. 12) a Mioriţei din acest studiu şi un alt fenomen bine reprezentat şi anume: că toate aceste melodii, fie în formă integrală, fie numai prin unele fragmente ale lor, (vezi comparaţiile din ex. 23, cît şi celelalte comparaţii) de la mai mici (variantele din Dragoslavele-Muntenia) sau de la mai mari depărtări (cum este fragmentul melodiei de categoria IV din Măgura de lîngă Bocşa Montană-Banat), gravitează spre unul şi acelaşi focar, unde, din speţa lor se găsesc întrunite exemplele cele mai numeroase din cea mai completă formă.

Această convergenţă a variantelor de melodii — întregi sau fragmentare — ale Mioriţei de categoria V şi IV, împreună cu textele lor sau şi fără text, cum este cea mai reprezentativă dintre ele: Mioriţa zisă şi „Doină ciobănească" culeasă în comuna Turcheş (Săcele) din jud. Braşov (categoria V g — ex. 22) ne indică exact ţinutul care mai probabil poate fi considerat ca loc de naştere al baladei, de unde s-a lansat întîia versiune a textului şi a melodiei Mioriţei şi care, după starea cercetărilor de pînă aci, credem că nu poate fi altul decît stîna unor ciobani de pe Ţara Bârsei, situată pe teritoriul transilvan, în nemijlocita apropiere de punctul de întîlnire cu teritoriul vrîncean şi cu cel moldovean.

II.

Un alt caz din care se vede cît de utilă poate fi cîte odată contribuţia dovezii muzicale la deslusirea unor chestiuni folclorice nu pe deplin clare, este următorul:

Am amintit la începutul acestui studiu că în revista *Luceafărul* din Sibiu s-a publicat pentru întîia oară la 1905 varianta bănăţeană a *Mioriţei* de la George Cătană. Apariţia acestei variante a fost bine primită de lumea noastră iubitoare de literatură populară din timpul acela. Ea se deosebea de alte variante, de pildă de cea pe care o avem de la V. Alecsandri, mai ales printr-o descriere amănunţită a luptei petrecută între ciobani. Mulţi ani în şir nimenea nu s-a gîndit că valoarea acestei versiuni a Mioriţei ar putea fi dificultată. Dar iată că în 1923 apare importanta carte a lui Ovid Densuşianu, *Viaţa păstorească în poezia noastră populară,* în care autorul ocupîndu-se de varianta de la Cătană, după o scurtă analiză a ei, o trece printre cele ce „nu pot fi luate în seamă" [11]) la cercetările ce se fac asupra Mioriţei, susţinînd că atît aceasta cît şi alte două variante mai vechi: una din Banat şi alta din Transilvania, publicate în Revista critică-literară din 1895 (III, p. 253—266) de către Aron Densuşianu şi anume cea din Banat după un manuscris din 1848—1865 a preotului Ambrosie Jurma din comuna Bata, iar varianta din Transilvania pe baza unui manuscris a cărui urmă s-a pierdut, nu sunt decît „simple prefaceri" după cea de la Alecsandri, dar prin intermediarul aceleia date de V. Bumbac. „În ziarul *Concordia* din Budapesta — scrie O. Densuşianu în continuare — a apărut într-adevăr, în n-rele de la 6 şi 10 iunie 1865, o parafrasare a variantei de la Alecsandri sub titlul: *Mioara (baladă populară), partea I de Vasile Alecsandri, partea II-a, a III-a şi IV prourmate de subscrisul pe baza părţei I. (dedicată* Domnului V. Alecsandri) — subscrisul era V. Bumbac, iar la sfîrşit dînsul arăta unde şi cînd scrisese această „prourmare" : la Viena la 28 mai 1865. În versuri la fel cu cele de la Alecsandri i s-a părut lui V. Bumbac că poate desvolta balada şi a amplificat-o atunci, nu fără oarecare îndemânare cîteodată, putînd induce în eroare pe unii, cum s-a şi întîmplat"... Şi mai adaugă O. Densuşianu: „Jurma a însemnat la sfîrşitul manuscrisului său care se încheie tocmai cu Mioriţa, şi data de 28 mai 1865 pe care tot de la Bumbac a luat-o, fără să spue că şi aici îl urma pe el" [12]) În fine relativ la versiunea publicată de G. Cătană, O. Densuşianu să exprimă în acelaşi studiu al său astfel: G. Cătană „afirmă însă în *Luceafărul* că a cules balada de la un „muzicant" Todor Lăutaşu. În cazul acesta trebue să presupunem că muzicantul luat ca mărturie era

11) Densuşianu 0 .op. cit. p. 216—Variantele „Mioriţei" — subsol.
12) Densuşianu O: op. cit. p. 217—

ştiutor de carte şi cetise undeva textul *Mioriţei* pornit de la ticluirea lui Bumbac, învăţîndu-l bine, pentrucă în cea mai mare parte este absolut acelaşi. „Şi O. Densuşianu încheie: „Cele trei „variante" din *Rev. critică-literară* şi *Luceafărul*, cărora li s-a dat oarecare importanţă, trebue prin urmare excluse, pentru că sunt numai *Miorița*... lui Bumbac" [13])

Am înşirat aci cîteva din concluziile la cari O. Densuşianu a ajuns în studiul său *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*, dar cu cari regretăm că nu putem fi pe deplin de acord.

Admitem că între amintitele variante de la A. Jurma, cea din Transilvania şi cea de la G. Cătană de o parte şi între textul lui V. Bumbac de altă parte, pe motivul că se găseşte o descriere mai pe larg şi unele episoade din baladă, o legătură s-ar putea face şi, în urmare, s-ar putea conchide că cele dintîi trei texte au putut fi create, eventual, şi sub influienţa textului lui Bumbac, aşa cum susţine O. Densuşianu. Nu e exclusă însă nici posibilitatea, după părerea noastră, mai verosimilă, ca lucrurile să se fi petrecut şi altfel, adecă tocmai invers şi anume, că V. Bumbac urmînd exemplul lui V. Alecsandri — căruia îi şi dedică lucrarea sa — să nu fi publicat în *Concordia* din Pesta decît tot numai un text popular pe care şi-a îngăduit şi dînsul să-l întocmească, modificîndu-l şi completîndu-l pe alocuri, aşa după cum i s-a părut că e necesar şi bine. Observarea lui O. Densuşianu că V. Bumbac şi-a scris Mioara sa în „versuri la fel cu cele de la Alecsandri" şi că le-a scris „nu fără oarecare îndemînare", e o caracteristică importantă pentru teza susţinută de noi, că versurile şi ca formă şi ca îndemănare întăresc presupunerea noastră că sunt mai curînd creaţii populare decît de ale lui Bumbac. Că la temeliile versiunii sale se află un text popular aceasta reiesă de altcum şi din titlul dat lucrării sale, în care se spune că în acest caz e vorba nu de altceva, ci numai de prelucrarea textului unei „balade populare". Dar populara creaţie de astă dată, cu deosebire, de cea la originea versiunei lui Alecsandri, a fost de proporţii mai ample cuprinzînd, precum am arătat, detailata zugrăvire a unor întîmplări cari în varianta acestuia şi în cele mai multe cunoscute, nu obvine.

Credinţa noastră e, după toate indiciile ce ni se prezintă, că această mai amplă versiune populară a Mioriţei trebue să fi fost în circulaţie mai cu seamă în Banat şi cu mult mai înaintea apariţiei Mioarei lui Bumbac la anul 1865 şi este un produs original al geniului popular bănăţean. O astfel de variantă amplă — cea mai veche despre care avem cunoştinţă — este cea descoperită în manuscrisul preotului Ambrosie Jurma din comuna bănăţeană Bata, care, deşi sub ea e însemnată data de 28 mai 1865 cînd V. Bumbac şi-a terminat lucrarea sa la Viena, dată pe urma căreia O. Densuşianu conchide că şi acest text n-ar fi decît un produs al înrîurirei textului lui Bumbac, noi credem că în vechime premerge acestui text, fiindcă nu e de presupus ca A. Jurma în calitatea sa de colecţionar de poezii populare încă de pe la anul 1848 să se fi încumetat a introduce manuscrisul său care conţine numai astfel de poezii, un text al Mioriţei despre care să nu fi fost convins că e un text popular. Chiar notarea sub el a datei de 28 mai 1865, credinţa noastră e că n-a făcut-o pentru stabilirea vreunei influienţe a textului lui Bumbac, ci tocmai dimpotrivă ca un „memento" sau o luare aminte în privinţa marei asemănări a textului lui Bumbac mai nou, în comparaţie cu textul popular mai vechi pe care A. Jurma îl avea indus în manuscrisul său şi-l cunoştea ca pe unul de mai de mult în uzul poporului din Banat şi care a putut să servească de bază la alcătuirea — sau „ticluirea" cum se exprimă O. Densuşianu — versiunei Mioarei lui V. Bumbac.

Despre forma mai amplă a textelor Mioriţei am amintit că aceasta a fost în trecut şi chiar pînă de curînd răspîndită mai cu deosebire în Banat şi încă în mai multe puncte ale acestui ţinut. În adevăr, în afară de una singură, varianta zisă „din Transilvania" publicată de Aron Densuşianu în Revista critică-literară la 1895, nu avem cunoştinţă despre vre-o variantă de acest fel decît de următoarele din Banat: *întîia* de la A. Jurma din comuna Bata — nu Tela? — din partea de la nord a Banatului, publicată de A. Densuşianu tot în Revista critică-literară deodată cu varianta premergătoare arătată, *a doua* de la G. Cătană apărută mai întîi în *Luceafărul* de la 1905, *a treia* nepublicată, dar care ne-a fost semnalată de G. Cătană prin cuvântul său „Către cetitori" la ocazia apariţiei variantei culese de dînsul: este varianta pe care acesta a primit-o necompletă pe la anul 1900 de la decedatul profesor Ion Nemoianu din Caransebeş, deci probabil din părţile Caransebeşului, azi dispărută. La aceste trei variante cu texte de o mai mare amploare adăugăm, ca pe al patrulea, textul Mioriţei colectat de noi în anul 1921 în Măgura de lîngă Bocşa Montană, deci într-o parte din cele mai spre sud ale Banatului (vezi Miorița IV din acest studiu). Observăm că astfel de variante, cercetînd stăruitor, s-ar mai afla prin Banat, mai ales în jurul comunelor Brebul, unde s-a găsit cea de la G. Cătană şi Bocşa, unde am culeş-o pe a noastră.

Deşi nu ne lipsesc exemple despre infiltrarea produselor literare ale unor intelectuali în literatura populară, totuşi nu putem admite părerea lui O. Densuşianu că forma mai amplă a textului Mioriţei despre care e vorba, să nu fie decît rezultatul influienţei versiunei lui Bumbac publicată la 1865, căci:

a) Versiunea lui Bumbac dacă ar fi avut darul şi tăria înrîurirei presupuse, ar fi exercitat de bună seamă această înrîurire nu numai asupra Banatului, ci şi asupra altor ţinuturi şi în primul rînd asupra Bucovinei, locul său de origine şi unde dînsul ca scriitor a fost mai cunoscut ca în alte părţi ale României.

b) Naşterea şi răspîndirea versiunei mai ample a textului Mioriţei trebue să o atribuim cu totul altor împrejurări şi circumstanţe. Poporul românesc din Banat, care şi sub alt raport al manifestărilor sale artistice — începînd de la arta sa casnică: cusături, ţesături, crestături în lemn şi pînă la poezie şi muzică — s-a prezentat totdeauna într-un fel mai variat, mai bogat, în podoabe, e uşor de înţeles că şi în cazul textului Mioriţei — pe care nu prin publicaţii în foi sau reviste, ci cu mult înainte de ori şi

13) Idem p. 219.

ce publicare l-a primit pe cale de cîntec ciobănesc — după felul şi firea sa nu s-a putut stăpîni să nu-l adapteze şi să-l completeze cu noui amănunte, potrivit modului propriei sale expresii sufleteşti.

c) Concluziile noastre însă relativ la amploarea şi vechimea textelor bănăţene nu le tragem numai din textele Mioriţei, ci şi din cealaltă parte constitutivă a baladei care formează melodiile ei.

Am amintit mai sus că o baladă populară românească în completa ei formă constă din text şi melodie; legătura între text şi melodie s-a constatat a fi uneori aşa de strînsă încît acelaşi text ne-a conservat chiar prin veacuri aceeaşi melodie şi invers, aceeaşi melodie acelaşi text. Un exemplu pentru o asemenea legătură ne oferă Mioriţa IV, colectată de noi în Banat, în cătunul Măgura de lîngă Bocşa Montană. Aceasta e o variantă a Mioriţei cu un text amplu de categoria cunoscutelor texte de A. Jurma şi G. Cătană. Melodia acestei variante nu numai că ne-a păstrat ampla formă a acestui text, ci — prin faptul demonstrat (vezi ex. 23 şi urm.) al identităţii părţii de la început a ei cu părţi mijlocii ale melodiilor Mioriţei din Ţara Bârsei sau din împrejurimi şi cari, conform cercetărilor de pînă aci sunt dintre cele mai vechi, dacă nu chiar cele mai vechi melodii ale Mioriţei — asigură textului tot odată cu o vechime ce ne îndreptăţeşte a susţine că premerge presupusei sugestii sau impulsului pe care l-ar fi putut da creaţiei mai ample a textului bănăţean, versiunea V. Bumbac.

Mai cu seamă în urma acestei dovezi muzicale, dacă nu putem conchide la altceva decît — ceea ce am anticipat — că Mioara lui Bumbac a fost alcătuită pe un text de felul celui a lui A. Jurma, pe care dînsul într-un timp dinainte de anul 1865 l-a primit de la cineva din Banat.

d) E întrebarea acum: cînd şi cum ar fi putut primi bucovineanul V. Bumbac un text al Mioriţei de proporţii ample din Banat? Din studiul d-lui Victor Moraru: „Vasile Bumbac (1837—1918), Pagini din istoria literaturii bucovinene", aflăm între altele că V. Bumbac „a stat la Viena 10 ani, de la 1864—74"; că „deceniul acesta este apogeul desvoltării şi activităţii sale literare". În timpul deceniului petrecut la studii universitare în Viena, în Budapesta, pe lîngă foaia Concordia în care Bumbac şi-a publicat Mioara sa la 1865, a existat între anii 1863— şi 65 şi revista „Aurora Română" în care de asemenea au apărut lucrări literare ale sale, cîntecele „Tu vreai să placi", „Visul meu" şi „La Basarabia".

Reiese deci, din toate acestea, că Bumbac deşi stabilit în Viena, a avut legături cu mişcarea literară din Budapesta, unde la 1869 a trecut şi ziarul „Albina", întemeiat la Viena „în memorabilul an 1866"—pe cum se exprimă dl. V. Morariu —în spiritul şi cu mijloacele „celebrei familii de mecenaţi şi fruntaşi politici — nu „ardeleni" cum ne relatează dl. V. Morariu, ci *bănăţeni* — Mocsonyi... conducerea foii avînd-o fruntaşul bănăţean Vincenţiu Babeş.

e) Prin legăturile sale, deci, pe cari fără nici o îndoială le-a putut avea cu studenţimea română din Viena, cu Vincenţiu Babeş cît şi cu lumea iubitoare de literatură românească aleasă, grupaţi în jurul foilor şi revistelor *Concordia, Aurora Română* şi *Albina* din vremea aceea, Bumbac uşor a putut primi de la unul sau altul din cei mulţi cu asemenea preocupări din aceste două capitale, o versiune populară mai amplă a Mioriţei din Banat, care să-l fi ademenit a purcede la refacerea şi publicarea ei în foaia *Concordia* din Budapesta. Dovada legăturilor făcute e tocmai faptul publicării Mioarei sale nu în alte foi sau reviste existente, ci tocmai în *Concordia* din Pesta.

f) Repetăm ceea ce am spus deja, că nu suntem printre cei ce nu admit posibilitatea intrării pe alocurea a unor elemente intelectuale în creaţia populară literară. Avem cazul lui Alecsandri însuşi şi al unor scriitori cari publicînd un text popular cu bune intenţii mai schimbă cîte un cuvînt sau cîte o frază, sau uneori sunt siliţi să omită cîte ceva ce în publicitate nu se poate da. E vorba deci de schimbări neînsemnate, mai mult de formă decît de fond şi în nici un caz nu de aşa măsură cum O. Densuşianu presupunea că ar fi putut pătrunde şi i-ar fi putut populariza textul lui V. Bumbac la ţărănimea noastră din părţile Banatului. *E deci cu desăvîrşire greşită părerea lui O. Densuşianu în special în cazul textului baladei Mioriţa de la George Cătană*, apărut mai întîi în revista „Luceafărul", cînd afirmă că „muzicantul" Todor Lăutaşu luat de Cătană drept „mărturie" pentru dovedirea originei populare a amintitului text, ar fi fost „ştiutor de carte şi cetise undeva textul Mioriţei pornit de la ticluirea lui Bumbac, învăţîndu-l bine, pentru că în cea mai mare parte este absolut acelaşi".

Este tocmai contrarul celor foarte clar şi precis spuse de G. Cătană în cuvîntul său „Către cetitori" cu ocazia publicării textului Mioriţei sale, unde arată — ceea ce reproducînd şi noi am arătat la începutul acestui studiu — că Todor Lăutaşu, informatorul lui G. Cătană „ştia aşa de multe balade, doine, poveşti ş.a. încît te minunai de unde le ştie atîtea şi cum le ţine pe toate în minte, căci *scrie nu ştia*". O. Densuşianu mai reduce şi o altă foarte importantă parte din cuvîntul către cetitori al lui G. Cătană că pentru baladele şi doinele sale Todor Lăutaşu „avea viers" (adecă melodie) pentru fiecare şi le cînta din vioară şi din gură.

Pentru a mă convinge în persoană despre starea lucrurilor cu Todor Lăutaşu, l-am vizitat pe G. Cătană la 1 iunie 1925 în comuna Brebul, unde trăia dînsul pe atunci ca pensionar şi în firul convorbirei avute, dînsul m-a asigurat că Todor Lăutaşu *nu ştia să scrie şi să cetească*. Rugîndu-l să indice, după posibilitate, locul de unde era acest „lăutaş", pe vremea aceea de mult dispărut, mi-a comunicat mai tîrziu printr-o scrisoare, că altceva n-a putut afla decît că i-au împărtăşit mai mulţi bătrîni din satul Brebu cari îl cunoşteau, că era din părţile Bocşei,— o informaţie pentru noi, se va vedea, totuşi destul de importantă.

De mai mare însemnătate e însă acel pasagiu din cuvîntul „Către cetitori" a lui G. Cătană prin care acesta ne relatează că baladele şi doinele sale, Todor Lăutaşu le executa pe muzică adecă „avea

viers pentru fiecare şi le cînta din vioară şi din gură".

Dar din legătura strînsă între text şi melodie mai rezultă şi altceva: că mai ales pe timpul cînd scrisul şi cetitul încă n-a pătruns la popor, dar şi de atunci încoace în multe cazuri, laturea muzicală a baladei, adecă cîntarea din voce susţinută uneori prin diverse instrumente muzicale ca de exemplu prin fluier, vioară, cobză ş.a. a fost mijlocul cel mai sigur şi mai probat pentru perpetuarea şi răspîndirea textelor baladelor, deci şi a atîtor variante de texte ale Mioriţei.

Cînd prin cuvîntul său „Către cetitori" G. Cătană atît la întîia (1905) cît la a doua (1909) publicare a Mioriţei culeasă de d-sa şi mai pe urmă (la 1925) şi verbal ne-a arătat că Todor Lăutaşu nu era ştiutor de carte, — de ce să presupunem invers, la fel cu O. Densuşianu, că totuşi „a fost ştiutor de carte şi că cetise undeva textul Mioriţei pornit de la ticluirea lui Bumbac, învăţîndu-l bine"? Nu sunt suficiente indicii pentru o asemenea afirmaţie. Dimpotrivă. În cadrul aceluiaşi cuvînt „Către cetitori", G. Cătană mai arătîndu-ne că „lăutaşul" avea în inepuisabilul său repertoriu şi alte balade, conform părerii lui O. Densuşianu ar trebui să deducem că şi din textele acestora cel puţin o parte le-a cetit undeva şi mai pe urmă le-a învăţat pe din afară. Dar, cum pe toate le executa cîntînd, acompaniindu-se la vioară, se impune logica întrebare: de unde şi cum a învăţat Todor Lăutaşu înainte de toate melodia Mioriţei pe care a comunicat-o lui G. Cătană, apoi melodiile celorlalte balade populare pe care le ştia? Căci, dacă unele din texte vor fi fost publicate, cu toată siguranţa putem susţine că, pe vremea sa, încă nici una din melodiile baladelor noastre nu a ajuns să fie culeasă şi transcrisă, pe note muzicale. Iar dacă ar fi fost culese şi transcrise cum le-ar fi putut învăţa prin cetire de note muzicale primitivul cîntăreţ care trebuie să fi fost Todor Lăutaşu, cînd ştim că acesta nu avea cunoştinţă nici de cele mai elementare noţiuni de scriere şi cetire?

Şi cazul lui Todor Lăutaşu n-a fost un caz izolat. Sunt date pozitive că în timpuri, nici nu aşa îndepărtate, se găseau încă mulţi rapsozi populari de categoria „lăutaşului" nostru. Cei mai mulţi dintre ei fără îndoială că nu ştiau nici scrie nici ceti. Dar aceştia aveau aptitudinea de a-şi păstra tradiţionalele lor cîntece, din tată în fiu, printr-o miraculoasă exercitare a memoriei lor, sprijinită mai cu seamă pe partea muzicală, adecă pe melodiile însoţitoare şi aşa zicînd contopite în versurile baladelor şi a multor alte similare creaţii populare.

Despre asemenea rapsozi din Banat aflăm de pildă din broşura „Date şi reminiscenţe pentru istoria Reuniunei române de cîntări şi muzică din Lugoj" de Coriolan Brediceanu, (Lugoj 1900) următoarele: „Lăutarii din vechime, şi la noi în Banat, aria care o ziceau pe lăută, o cîntau şi din gură cu versuri; — aşa a cîntat încă pe la anii 1860—1865 Ianăş ţiganul, tatăl primaşului Filip din banda lui Nica Iancu (Iancovici) de la care au moştenit Nica şi Filip cele mai pătrunzătoare şi remarcabile arii româneşti". Iar dintre propriii mei informatori folclorici nu voi uita niciodată pe Alexa Tismănari din Măgura Bocşei Montane, pe care am ascultat-o în două rînduri (în 1921 şi 1922) cum se silea să-şi reamintească prin melodie versurile pe cari i le cerusem să mi le dicteze fără cîntare. N-am avut nici decum impresia că textul comunicat, sau melodia pe care a citat textul, să fi fost învăţate din vre-o publicaţie sau din vre-un manuscris oarecare.

Nu încape nici un dubiu că aceeaşi impresie îi va fi făcut-o şi Todor Lăutaşu lui G. Cătană cînd, cu multe decenii în urmă i-a comunicat Mioriţa pe care o ştia dînsul.

În consecinţă credinţa mea este că atît textul amplu al Mioriţei cules la timpul său de G. Cătană, cît şi cel cules de noi în anii 1921 şi 1922 de la Alexa Tismănari sunt autentice şi veritabile creaţii populare bănăţene, cari nu pot avea nimic cu vre-o influienţă a textului lui V. Bumbac asupra lor. Din contră, nu Bumbac a influienţat textele ample bănăţene, ci aceste texte mai de mult existente au influienţat şi îndemnat la scrierea „prourmării" sale pe baza unui asemenea text primit de la cineva din Banat.

Vechimea textului amplu al Mioriţei IV cules de noi de la A. Tismănari se dovedeşte prin legătura muzicală ce am arătat, că incontestabil există între melodia Mioriţei şi între melodiile Mioriţei de categoria V culese din partea sud-estică a Transilvaniei împreună cu cele de pe versantul Carpaţilor spre Muntenia, melodii cari după aprecierile de pînă aci, pot fi considerate ca cele mai vechi melodii ale Mioriţei.

În cît priveşte vechimea textului cules de G. Cătană, o dovadă muzicală atît de evidentă ca şi în cazul precedent nu avem. Ştim însă precis două lucruri:

1) că balada culeasă de la T. Lăutaşu avea „viers", adecă se cînta pe o melodie;

2) că T. Lăutaşu după spusele bătrînilor era din părţile Bocşei.

Cum atît textul comunicat nouă de A. Tismănari — deşi mai necomplet ca al lui G. Cătană — este amplu, adecă tot de felul textului cules de Cătană de la T. Lăutaşu, şi cum între comuna Brebul, locul unde Lăutaşu i-a comunicat Mioriţa ştiută de dînsul şi între comuna Bocşa Română sau Bocşa Montană nu e o distanţă mai mare de 12—13 km. ne este îngăduit a presupune că aceeaşi asemănare sau identitate constatată la texte trebuie să fi fost şi între melodia de la A. Tismănari şi cea de la T. Lăutaşu, cu alte cuvinte e foarte probabil că Lăutaşu şi-a cîntat textul Mioriţei sale pe o asemănătoare sau chiar identică melodie. Identitatea de texte şi motivata presupunere a identităţii melodiilor Mioriţei de categoria IV cu a celei culese de G. Cătană, ne călăuzeşte în acelaşi timp şi spre îndreptăţita stabilire a identităţii vechimei ambelor variante, — vechime care după toate cele pînă aci arătate, credem ferm că premerge versiunei Mioarei lui Vasile Bumbac, publicată la anul 1865, iar amploarea ei nu e decît o evoluare, în general caracteristică, din forma iniţială a Mioriţei într-un fel mai împodobită cu amănuntele expresiei literaturei populare bănăţene.

Bucureşti 2 octombrie 1949

Opera-frescă „TREPTE ALE ISTORIEI" de Mihai Moldovan

de Luminița VARTOLOMEI

Mihai Moldovan este un creator extrem de productiv. (Superlativul se dovedește a nu fi cîtuși de puțin exagerat, dacă punem în ecuație cu cele 24 de ceasuri ale zilei nu numai zăbava asupra foilor cu portative pe care prind viață propriile sale noi lucrări, dar și numeroasele îndeletniciri și răspunderi — legate de partiturile confraților săi — cărora le are de răspuns în calitate de conducător al serviciului „Creație și Repertoriu" al Radioteleviziunii).

Extrema productivitate a compozitorului Mihai Moldovan se explică mai întîi prin aceea că — muzical — are în permanență ceva de spus. (Cel mai adesea acest „ceva" fiind nu numai profund gîndit și simțit, ci totodată exprimat în modalități inedite, neașteptate dar cuceritoare prin spontaneitate, sinceritate, lipsă de ostentație).

În sfîrșit, explicația fenomenului constă și în faptul că Mihai Moldovan scrie repede. (Intenționat am spus „scrie" și nu „compune", căci, în momentul în care se așează efectiv la masa de lucru, e pentru a așterne pe hîrtie o operă în mare parte elaborată deja. Compozitorul poartă permanent în sine germenii *cîtorva* viitoare opus-uri, nutrindu-i alternativ pînă la deplina maturizare a vreunuia dintre ei, iar această interferență a înfiripării unor lucrări — de cele mai multe ori — foarte diverse, aș numi-o „manieră polifonică de creație").

Am considerat necesar anteriorul preambul pentru a pregăti și lămuri fraza cu care începe de fapt comentarea operei lui Mihai Moldovan: „Trepte ale istoriei" a fost scrisă — la Sinaia — într-o singură lună (noiembrie 1972), ceea ce nu înseamnă puțin lucru pentru o partitură de asemenea proporții.

Jumătate de an mai tîrziu, la 22 aprilie 1973, sub bagheta dirijorului Ludovic Baci, Orchestra de studio și Corul Radioteleviziunii (condus de Aurel Grigoraș), avînd ca soliști pe cîntăreții Rodica Mitrică, Florin Diaconescu și Gheorghe Crăsnaru, precum și pe Ilie Macovei (flaut), Mihai Brătășanu (vioară) și Corneliu Cezar (țambal), au creat prima audiție a lucrării, care a intrat apoi numaidecît în circuitul național de valori muzicale, fiind frecvent transmisă la radio și executată în cîteva centre culturale ale țării.

După cum rezultă și din declarațiile autorului, compoziția aceasta s-a născut ca o reacție împotriva „trunchierii" istoriei, a izolării cîte unui moment și a împodobirii lui cu evenimente auxiliare pitorești dar exterioare — procedeu pe care, desigur, îl recunoaște ca necesar și fericit în făurirea marilor opere de artă semnate de Shakespeare sau Tolstoi, Goya sau Picasso, dar pe care totodată se simte chemat să-l depășească. Mihai Moldovan năzuiește să închidă *într-o singură lucrare* „întregul" unei istorii milenare: aceea a poporului român. Opera sa va fi deci o frescă — o frescă a plaiurilor noastre, alternativ „cîntate cu fluierul și apărate cu spada".

Libretul, realizat în colaborare cu Sanda Mihăescu, înșiruie — într-o aparentă discontinuitate — străvechi versuri populare (Miorița, Soarele și luna, Caloianul, Toma Alimoș, Melc-melc), fragmente celebre din proza sau poezia unora dintre cei mai cunoscuți scriitori, din vechime și pînă astăzi (Grigore Ureche, Nicolae Bălcescu, Mihai Eminescu, George Coșbuc, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Zaharia Stancu) sau a cîtorva, mai puțin populari deocamdată (Mihu Dragomir, Ion Bănuță, Mihai Nenoiu). Virtuțiile sale stau în frumusețea și marea încărcătură emoțională a pasajelor alese, în concizia lor (intenția fiind de a *sugera* doar, ascultătorului, opera literară la care se face apel și a o lăsa apoi să cînte, în el, curgînd din memoria-i și nu prin reproducerea integrală), în alternarea — cu un rafinat simț al dramaturgiei — de scene foarte diferite ca problematică și atmosferă, într-o gradație inteligent și firesc condusă către culminația ce precede finalul.

S-a înțeles deja, cred, că „Trepte ale istoriei" este o operă de tip aparte: principala trăsătură neobișnuită o constituie absența tradiționalelor personaje — cu excepția corului (care, relatînd sau comentînd unele evenimente, poate fi aproape în permanență asemuit personajului colectiv pe care îl reprezintă încă de la antica tragedie greacă), în două rînduri, a basului (care întruchipează, succesiv, pe Decebal și Tudor Vladimirescu) și, într-un fel, a mezzosopranei și tenorului (în scena martorilor răscoalei din 1907, rostind acel zguduitor „Să nu uiți, Darie!"). Cu toate acestea, lucrarea se înscrie în genul operei și nu al oratoriului, căci autorul a gîndit-o *scenic*. Deși executată pînă acum exclusiv în concert, partitura poartă inscripția „pentru Radio și *Televiziune*" (s.n.), de unde se poate lesne deduce că Mihai Moldovan a avut în vedere de asemenea — și nu în ultimul rînd — latura *vizuală* a operei sale. Și, chiar dacă *scenic* interpretarea ei este ceva mai dificilă decît *filmic*, această încercare va da cele dintîi roade în vara anului în curs, la Opera din Cluj, în regia lui Ilie Balea și scenografia lui Petre Codrea.

Revenind la ideea de bază a lucrării — continuitatea istorică — trebuie să remarcăm modalitatea (ingenioasă și fermecătoare în logica ei simplitate) prin care compozitorul își demonstrează și impune teza. Istoria este considerată drept o scară ale cărei trepte sînt cioplite în *evenimente* (acele eroice „apărări cu spada" ale plaiurilor strămoșești — de altminteri, opera poartă subtitlul „Pagini de vitejie"), dar al cărei trainic, neîntrerupt și îndeobște invizibil suport îl constituie *perpetua înlănțuire a generațiilor acestui popor* (marcată în eternitate, printre altele, și prin acea „cîntare": nu numai a plaiurilor, ci și a vieții stăpînitorilor de drept al acestora, a luptei lor neistovite pentru neatîrnarea către nimeni — fie el străin ori de-un neam cu ei). Disociind cele două elemente, compozitorul încredințează orchestrei, corului și soliștilor vocali dăltuirea „treptelor istoriei", în vreme ce fondul ei continuu va fi țesut de un cor de cameră compus din 12 membri și de un

concertino format din trei instrumente (în ordinea importanței: flaut sau flaut piccolo, vioară, țambal), a cărui participare se prevede a fi înregistrată pe bandă și transmisă în sală prin difuzoare, subliniindu-i-se, și astfel, dimensiunea aparte a rolului. (Faptul că autorul a optat pentru această formulă inedită, în loc de a urma calea îndelung bătătorită de mai toți compozitorii genului — care obișnuiesc să acorde orchestrei funcția de a asigura continuitatea acțiunii muzicale — nu este nici frondă, nici căutare cu orice preț a insolitului, ci — poate singura, dar în orice caz cea mai fericită — autentică manieră de vehiculare a fondului de balade și doine, bocete și colinde, cîntece de muncă, de nuntă și de leagăn care, în concepția lui, reflectă *întregul* istoric).

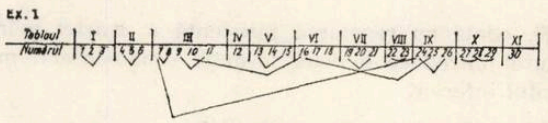
Dar, singură originala distribuire a rolurilor n-ar prețui prea mult dacă n-ar fi însoțită de o corespunzătoare construcție a lor; și aici trebuie căutată de fapt cheia reușitei.

Secțiunile ce înfățișează evenimentele sînt concepute de așa manieră încît să contrasteze puternic, atît față de fondul continuu din care se detașează, cît și între ele. Și, cu toate că pronunțatele diferențieri țin nu numai de atmosferă, ci și de însăși maniera scriiturii, stilul atît de personal al compozitorului șterge orice discrepanță, topește orice stavilă ce s-ar putea ridica în calea a cea ce numim unitatea operei, organicitatea ei. În plus, contrastele „treptelor" nu sînt de fel întîmplător repartizate, ci se succed conform unei „scări" de gradații, precis și logic elaborată: sensul dinamic și tensional pe care ea îl imprimă lucrării este constant ascendent, culminînd în scena *Insurecției.* (Singura excepție, dureros „Să nu uiți, Darie" ce încheie evenimentul 1907, era necesară tocmai pentru a reliefa forța treptei istorcie următoare, ultima).

În opoziție cu structurile particulare, viu contrastante, ale evenimentelor, fondul neîntrerupt este împletit dintr-o curgere uniformă — mereu aceeași parcă și totuși alta, deși a aceleiași substanțe. Remarcabil este mai cu seamă modul în care Mihai Moldovan creează iluzia perfectă a continuității lui reale. A păstra, sub desfășurarea evenimentelor, țesătura fondului ar fi fost lipsit de orice efect, căci de bună seamă în tumultul acestora vocile singuratice și firave ale flautului, viorii și țambalului, depănîndu-și liniștitele aduceri aminte, nu s-ar fi putut face auzite. Drept care, ori de cîte ori construcția secvențelor respective a permis-o, compozitorul le-a strecurat sub primele și ultimele măsuri ale acestora — adică acolo unde densitatea și intensitatea sonoră erau *încă* ori *din nou* moderate. Procedeul suprapunerii (pentru o durată ce variază, de la un singur timp și pînă la cîteva măsuri) structurilor alăturate la granița dintre ele, este extins și în interiorul lor, unde întîlnirea între elementele componente seamănă foarte tare cu o ștafetă, în care — după cum se știe — la predare purtătorul și schimbul său aleargă o vreme împreună.

Partitura se compune din unsprezece secțiuni (fiind vorba de o operă, să le numim *tablouri,* notîndu-le cu cifre romane) și treizeci de subsecțiuni (le vom spune *numere* — tot ca în opera tradițională, deși nu au nimic de a face cu ea — și le vom nota cu cifre arabe), conform schemei care urmează:

Ex. 1



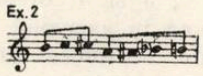
După cum se vede, *tablourile* sînt constituite dintr-o cantitate variabilă de *numere:* de la unul singur (Tablourile IV și XI), la două (Tabloul VIII), sau cinci (Tabloul III), formula cea mai frecventă fiind însă aceea a *tabloului* format din trei *numere.* Cît privește semnele ce unesc, în schemă, unele dintre *numere* — ele marchează fie simetria realizată prin reluarea într-o manieră liberă, de tip improvizatoric a aceleiași substanțe (unghiul), fie existența unor structuri comune (arcul de cerc).

Dar a sosit vremea să examinăm, pe rînd, cele treizeci de *numere* ale operei; o vom face foarte succint.

Tabloul I. Moderato (în măsura 6/8)

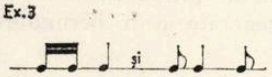
Nr. 1. Conține chintesența lucrării, în primul rînd poetic; căci, suprapunîndu-se la un moment dat pe melopeea flautului, basul recită versurile ce includ ideea fundamentală a operei: este imaginea istoriei, crescînd prin stratificarea generațiilor, în cercurile „trunchiului de stejar al țării". Muzical, flautul solo acoperă întreaga secvență, „doinind" pe un mod cromatic de trei sunete (timp de șase măsuri), pe transpoziția lui (timp de alte șase măsuri).

Ex. 2



și revenind apoi. Mersul semitonic, specific modului, precum și intervalele mari: 7 M (8-), 9 m (8^{+}), 9 M ce rezultă din deplasarea la octavă a cîte uneia din trepte se asociază unor ritmuri libere, în care se recunoaște totuși preponderența a două formule:

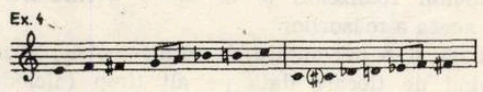
Ex. 3



ca și insistența repetării în accelerando a cîte unui sunet — cu care pătrundem de fapt pe tărîmul formulelor melodico-timbrale specifice: glissando frullato; oscilație pînă la semiton, în sus și în jos, pe o notă lungă, continuă sau în frullato; variații de intensitate (alternative) pe un sunet lung sau repetat în accelerando.

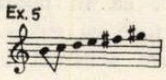
Nr. 2. Grupul feminin al corului de cameră intonează primele versuri ale Mioriței. Melodia — expusă mai întîi de altiste — se înscrie într-un mod cromatic; transpoziția lui — de către soprane — îi reduce din ambitus, căci dacă versurile 1, 2, 5 și 6 sînt strict preluate, versurile 3 și 4 apar modificate.

Ex. 4



Nr. 3. Replică la Nr. 1; se desfășoară tot pe un mod cromatic, dar considerabil mai luminos, mai expansiv prin desființarea numeroaselor semitonuri, care cedează locul unui șir de patru tonuri.

Ex. 5



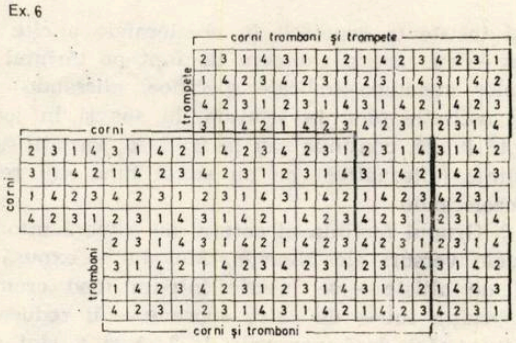
Şi, odată cu repetarea insistentă a cvartei mărite, flautul introduce o nouă formulă ornamentală: *mordentul inferior.*

Tabloul II. Allegro (în măsura 4/4)

Nr. 4. Unul dintre cele mai interesante; susţinut de trei pachete de cîte patru alămuri (cornii, trompetele şi cei trei tromboni împreună cu tuba); fiecare pachet expunînd cîte un acord disonant, prin suprapunere iau naştere conglomerate violente. Grupele de alămuri realizează o formă aparte — un fel de sinteză între canonul şi fuga la trei voci. Structura ce reprezintă „tema" este prezentată mai întîi de către corni: a doua oară de către tromboni *) în timp ce cornii o încep de la a doua măsură; a treia oară — într-o altă variantă — de către trompete, trombonii intrînd cu a doua măsură iar cornii cu a treia. Separînd cele trei expuneri ale „temei" corul invocă (mai întîi în şoaptă, apoi cu glas tare, pentru a ajunge în cele din urmă la strigăt) numele lui Decebal.

De remarcat faptul că „tema" este o structură prin excelenţă ritmică, deoarece în armonia ei statică există numai trei situaţii — după cum se suprapun pachetele alămurilor. Structura de bază, totalizînd patru măsuri, utilizează tot atîtea formule ritmice (rezultate din dividerea timpului de bază — pătrimea — cu 1, 2, 3 şi 4; drept care, cu aceste cifre le vom şi nota în exemplul de mai jos), cîte una pentru fiecare instrument din pachetul respectiv. Dispunînd formulele pe verticală, compozitorul obţine fiecare nou timp prin permutarea lor (circulară în cadrul fiecărei măsuri). Structura de bază epuizează astfel 16 din cele 24 permutări posibile (4 ! = 1×2×3×4 = 24) ; alte 4, din cele 8 rămase neutilizate, vor sta la baza variantei expuse de trompete, unde compun prima măsură — celelalte trei măsuri fiind generate prin permutarea circulară a timpilor.

Ex. 6



Două constatări se mai impun:

— canonul realizează şi el tot o permutare circulară: aceea a măsurilor

— există şi o permutare de ordin metric, structurile începînd de fiecare dată pe alt timp (niciodată pe primul!): pe timpul 2 cornii, pe 4 împreună cu trombonii, pe 3 şi împreună cu trompetele.

*) Ori de cîte ori este vorba de tromboni, se va subînţelege şi tuba, asociată lor pentru a completa grupa, ce trebuie să cuprindă patru instrumente.

Această aparent alambicată combinaţie de permutări este în realitate o modalitate extrem de logică şi simplă prin care compozitorul reuşeşte să obţină efectul unui paradoxal *perpetuum mobile* în creştere.

Nr. 5. Basul interpretează monologul lui Decebal (din nou conceput într-un mod cromatic!), pe o pedală tremolată, în permanente fluctuaţii de intensitate, a tobei mari şi întrerupt din loc în loc de cor, care repetă — ca un ecou, iar şi iar, de la strigăt către şoaptă — ultimele lui cuvinte.

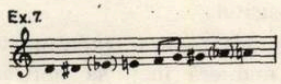
Nr. 6. Constituie perfecta replică (simetrică, în oglindă) a Nr. 5.

Tabloul III.

Nr. 7. Moderato (în măsura 6/8)

Flautul piccolo reia — liber — materialul din Nr. 3, pe care însă îl derulează invers. Vioara preia apoi ştafeta, desfăşurîndu-şi (într-o nouă transpoziţie

Ex. 7



a modului utilizat în Nr. 2 — vezi ex. 4) întreaga gamă de formule specific lăutăreşti, de la *sul tasto* sau *sul ponticello* la *tril, glissando* sau oscilaţia de semiton în jurul unui sunet lung. De remarcat farmecul subtil pe care îl degajă transformarea culorii prin trecerea cîtorva efecte comune sau similare, de la instrumentul de suflat la cel cu corzi şi arcuş.

Nr. 8. Allegro (în măsura 4/4)

Structură caleidoscopică, realizată cu patru elemente ce alternează (pe alocuri se şi suprapun) capricios:

— corzile divizate expun totalul cromatic într-un cluster (sol-fa diez) utilizat pentru crearea cînd a unor accente puternice, cînd a unei pînze ce glisează lent, divergent.

— grupurile tenorilor şi basilor sînt şi ele divizate pe cîte patru voci; basii expun tema, imitată apoi de tenori, la octavă (liber) sau la alte intervale (strict).

— trombonii preiau fiecare cîte un sunet din capul temei basilor, atacîndu-le mai întîi în ordine şi apoi executînd diverse formule ritmice (cu o preocupare comună: evitarea simultaneităţii atacului) — tenorul solo, cîntîndu-l *quasi parlato* pe Ştefan cel Mare, se încadrează (din nou!) într-un mod cromatic, care, la a doua expunere apare amplificat.

Nr. 9. Moderato (în măsura 6/8)

Replică la Nr. 7; vioara, rămasă singură, adoptă şi ea încă una din formulele flautului — variaţia intensităţii pe un sunet ţinut sau repetat.

Nr. 10. Moderato (în măsura 3/4)

O altistă şi cele trei soprane ale corului de cameră intonează balada „Soarele şi luna", repetînd ostinat o celulă de trei sunete; prin intrarea treptată a vocilor, care execută fiecare o altă transpoziţie a tricordiei expuse iniţial de altistă,

Ex. 8

ia naştere un gen de fugă, în care subiectul şi răspunsul se află — invariabil — în raport de terţă.

Evident, prin suprapunerea celor patru ipostaze ale tricordiei diatonice, majore, rezultă tot un mod cromatic.

Structura aceasta este prezentată în total de trei ori (cea de a doua expunere a ei fiind de fapt o variantă simetrică în oglindă cu forma originală), în timp ce ici-colo fulgeră intervenţiile viorii sau percuţiei (legno).

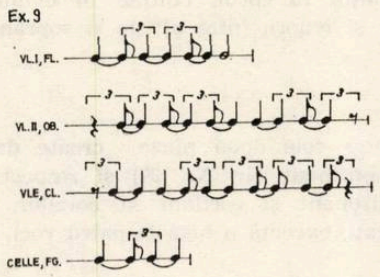
Nr. 11. Moderato (în măsura 6/8)

Replică fidelă la Nr. 9.

Tabloul IV. Poco allegro (în măsura 3/4)

Nr. 12. Bazat pe o structură de tip polifonic, asemănătoare celei din Nr. 4: sinteză între canonul şi fuga la patru voci. Fiecare voce intonează armonic o cvintă, iar intervalul între sunetele lor de bază este — invariabil — terţa (ca în Nr. 10); prin suprapunere, rezultă un acord de opt sunete (minor, cu septimă mică, nonă mare, undecimă mărită, terţiadecimă mărită şi dublă octavă mărită). Fiecărei voci îi este încredinţată o singură formulă ritmică pe care o repetă ostinat şi care se întinde pe trei sau şase timpi, pentru ca la reluare să cadă permanent pe aceeaşi timpi ai măsurii de 3/4.

Ex. 9



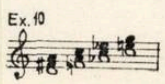
Trebuie remarcată simetria internă a formulelor 2 şi 4, în opoziţie cu asimetria formulelor 1 şi 3. După cum se observă din exemplul de mai sus, structura aceasta este interpretată de lemne şi corzi, separat şi împreună. În acest al doilea caz, prin deplasarea cu un timp a structurii în prezentarea ei de către corzi, canonul este amplificat la 7 voci iar la reluarea lui intervine şi pianul, cu o desfăşurare uniformă de triolete, plăcînd aceleaşi patru cvinte ale structurii — mai întîi în ordinea intrării lor în canon, apoi în diferite permutări. Cele patru expuneri sînt separate de recitarea basului, care evocă (prin cuvintele lui Bălcescu) figura lui Mihai Viteazul şi cea dintîi unire a românilor.

Tabloul V. Allegro (în măsura 3/4)

Nr. 13. Se bazează pe evoluţia grupului *concertino*, la care participă de astă dată — în mod excepţional — alături de vioară (a cărei partitură este îmbogăţită cu duble corzi, în cvinte — specific lăutăreşti, dar constituind totodată un element de legătură cu Nr. 12) şi flautul solo, ceilalţi doi flauţi din orchestră.

Nr. 14. O nouă fugă la patru voci, încredinţată corului ce-l slăveşte pe Horia. Fiecare voce este divizată în trei, pentru a executa cîte un acord major.

Ex. 10



Şi aici, fundamentalele se situează la interval de terţă, unul faţă de celălalt. Expoziţia fugii se transformă într-un stretto; acesta este redus apoi la 2 voci (prin unirea sopranelor cu altistele şi a tenorilor cu başii), pentru ca în cele din urmă (prin unirea celor două grupe) structura să devină acordică. Sinteza armonică, la care corul ajunge abia la sfîrşitul acestui *număr*, este prezentă încă de la început la viorile I şi II divizate; ele realizează o pînză mobilă, care, printr-un glissando (alternativ convergent şi divergent) se transformă în pedală la unison şi se difuzează iar.

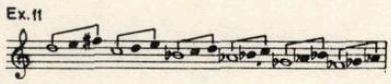
Marcînd secţiunile fugii, sinteza armonică apare şi la alămuri — în intervenţii scurte, însă.

Nr. 15. Replica fidelă a Nr. 13.

Tabloul VI. Allegro (în măsurile 5/8 şi 4/8)

Nr. 16. Replică la Nr. 10. Fuga executată de sopranele şi altistele corului de cameră este de astă dată la şase voci şi utilizează mai multe transpoziţii ale tricordiei (vezi şi ex. 8)

Ex. 11



aflate între ele la distanţă de ton.

Nr. 17. Contrabaşii divizaţi în 7 realizează un cluster de 5-, ce se înfiripă treptat în jurul unui sunet central (prin intrarea pe rînd a instrumentelor) pentru a se reduce din nou la el (prin retragerea instrumentelor, în ordine inversă). Structura aceasta se reia de încă trei ori, într-o suprapunere cu una asemănătoare, realizată de corni — un cluster de 3 m, sunat discontinuu şi utilizînd efectele cunoscute din partitura flautului: frullato, variaţii rapide şi alternative de intensitate pe un sunet lung, glissando.

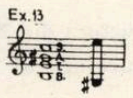
Pe un nou mod cromatic

Ex. 12

tenorul evocă figura lui Tudor Vladimirescu.

Nr. 18. Compusă prin alternarea şi suprapunerea a trei structuri: — cele patru grupe ale corului, divizate în 8, realizează fiecare o structură asemănătoare celei din Nr. 17; clusterele de cvintă se înfiripă (prin atacul fiecărei noi silabe a cîntecului lui Tudor) în jurul a patru note centrale, aflate unul faţă de celălalt la interval de terţă mare, cvartă perfectă şi cvintă micşorată. Suprapunerea lor generează un amplu cluster de terţiadecimă.

Ex. 13



— contrabaşii execută acelaşi cluster din Nr. 17, în pînză continuă însă — cînd nemişcată, cînd în oscilaţie de semiton;

— alternînd cu corul, basul intervine cu recitativul lui Tudor, precedat sau însoţit uneori de improvizaţiile lemnelor (mai întîi oboi, apoi şi fagoţi) în formule cromatice, rapide.

Tabloul VII.

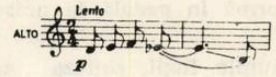
Nr 19. Allegro (în măsura 2/4)

Grupul *concertino* apare pentru prima dată complet: evoluează, intrînd în această ordine, vioara, ţambalul şi flautul.

Nr. 20. Lento (în măsura 2/4)

Altistele corului de cameră deapănă balada lui Toma Alimoş, pe un motiv de cinci sunete, foarte caracteristic,

Ex. 14

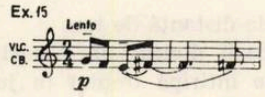


ce se repetă obsedant în timp ce restul vocilor, divizate, ţes o pînză de semitonuri, în continuă oscilaţie.

Nr. 21. Lento (în măsura 2/4)

Replică la Nr. 19, din care lipseşte flautul, apărînd în schimb corzile cu inversarea motivului din Nr. 20.

Ex. 15



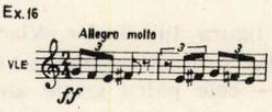
Tabloul VIII.

Nr. 22. Allegro molto (în măsura 2/4)

Se compune prin suprapunerea şi alternarea a patru structuri:

— corzile realizează o fugă pe tema formată din alăturarea celor două ipostaze ale motivului „Toma Alimoş"

Ex. 16



cu intrări la interval de terţă mică

— în ultima ei expunere, intervin şi lemnele, realizînd o strettă

— pe acelaşi motiv, basul evocă răscoala de la 1907; corul preia şi repetă, de la şoaptă la strigăt, ultimele lui cuvinte

— alămurile reiau structura din Nr. 4.

Nr. 23. Moderato, întrerupt şi încheiat de Allegro molto

Pe un fond de clopote şi vibrafon, tenorul (şoptit, în microfon) şi mezzosoprana (oscilînd pe 2—3 semitonuri) rostesc acel tragic „Să nu uiţi, Darie!", întrerupt de tumultul fragmentelor

— mai scurte sau mai lungi — din finalul Nr. 22.

Tabloul IX.

Nr. 24. Moderato (în măsura 6/8)

Replică fidelă la Nr. 7.

Nr. 25. Allegro (în măsura 2/4)

Cel mai scurt; replică la Nr. 10 şi 16, dar pe bicordia străvechiului cîntec pentru copii „Melc-melc"; expusă de sopranele şi altistele corului de cameră, într-o fugă cu intrări la acelaşi interval pe care Mihai Moldovan îl utilizează cu consecvenţă în această partitură: terţa.

Nr. 26. Poco moderato (în măsura 6/8)

Replică la Nr. 24, susţinută doar de vioară.

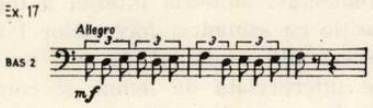
Tabloul X. Allegro (în măsura 2/4)

Nr. 27. Passacaglie pe o temă de 7 măsuri, expusă de 10 ori de către grupul percuţiei. De fiecare dată intervin noi grupuri de instrumente; la sfîrşitul variaţiei 5 şi pe variaţia 6, apoi la sfîrşitul variaţiei 9 şi pe variaţia 10 corul, cîntînd în cvinte paralele (între başi şi tenori, între altiste şi soprane), anunţă

Insurecţia.

Nr. 28. Între cele două pînze create de unisonul cornilor (continuat din Nr. 27) şi respectiv conglomeratul disonant şi oscilant al corzilor, tenorii şi başii, divizaţi, execută o fugă la patru voci, pe o temă

Ex. 17



îndeaproape înrudită cu aceea din Nr. 10 şi 16.

Nr. 29. Replică la Nr 27, redusă la numai 5 variaţiuni.

Tabloul XI. Moderato (în măsura 6/8)

Nr. 30. Debutează ca o replică la Nr. 19 (cu grupul *concertino* complet: vioară, ţambal, flaut) pentru ca apoi (flautul rămînînd singur) să se transforme într-o replică la Nr. 1 — în care recitarea basului enunţă concluzia, deschisă spre viitor, a operei *„Trepte ale istoriei":*

„Răsăritul e-atît de bogat în poveşti şi lumină, că-n orele ce se ridică rămînem prea jos, întotdeauna, cînd vrem să-l slăvim".

Concert omagial

Două impunătoare concerte corale în sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean și la Ateneul Român au încununat șirul manifestărilor publice dedicate de instituțiile artistice ale țării muzicianului septuagenar D. D. Botez.

E cunoscut locul pe care Dumitru Botez l-a ocupat timp de decenii în viața muzicală românească.

Muzician complex, Dumitru Botez a militat pe cele mai diverse planuri, „cinstit în gînd și vrednic în fapte", cum spunea recent maestrul Ion Dumitrescu, pentru înflorirea vieții muzicale naționale.

Dar înainte de a fi compozitor, dirijor, violist, organizator artistic, Dumitru Botez s-a născut pentru a fi dascăl, pentru a fi un îndrumător pe calea muzicii. Și concertele omagiale inițiate de Conservator sau de Filarmonica bucureșteană au evidențiat înainte de toate unica artă pedagogică a dirijorului care a format în conservatorul bucureștean zeci de generații de dirijori de cor și de membri ai ansamblurilor noastre corale, care a îndrumat ani în șir, unele din principalele corale profesioniste și de amatori ale țării.

În prezența a sute de studenți și muzicieni bucureșteni l-am ascultat pe Dumitru Botez în concertul de la Conservator interpretînd, la pupitrul ansamblului studenților din anii III și IV, lucrări de Monteverdi, Brahms, Paul Constantinescu.

În prezența a sute de iubitori ai muzicii corale l-am urmărit pe Dumitru Botez la Ateneu dirijînd un vast program, cuprinzînd pe de o parte cîteva dintre giuvaerurile artei Renașterii, iar pe de altă parte un lung șir de piese, scrise în ultimii ani de compozitorii noștri.

L-am urmărit dirijînd pe Dumitru Botez și-am regăsit forța cu care știe să scruteze drumurile spre izvoarele unor partituri, arta cu care reușește să declanșeze resurse de energie sonoră dintr-o simplă mișcare a brațului, am regăsit exigența cu care sculptează fiecare linie melodică, farmecul pe care știe să-l imprime fiecărei expresii.

În aceleași concerte am putut asculta cîteva din piesele compozitorului. La Ateneu D. Botez a dirijat lucrarea sa *Cîntare omeniei* iar la Conservator cîțiva dintre reprezentanții clasei de dirijat (alături de Ion Marian, Gheorghe Oprea, Armand Ghedoian — patru dintre elevii dirijorului — Petre Crăciun, Iovan Miclea, Silvia Secrieru, Constantin Romașcanu) — ne-au oferit, în fruntea unor ansambluri studențești, un buchet de 10 piese corale ale lui D. Botez, de la cîntecul de mase *Pentru-al țării viitor*, la momente din *Suita de cîntece populare din județul Sibiu*, de la Elegia *Cîntec de toamnă*, la *Tripticul arădan*, lucrări ce marchează o personalitate componistică distinctă, un desăvîrșit stăpîn al tehnicii corale.

Și în pasiunea cu care la sfîrșitul acestor concerte sute de studenți și muzicieni, veniți să-l sărbătorească pe Dumitru Botez, au intonat un adînc „La mulți ani", am regăsit prețuirea, dragostea cu care întreaga muzică românească a sărbătorit 70 de ani de viață ai acestui excepțional artist, care a știut poate ca nimeni altul să lege catedra de baghetă, să-și dăruiască jumătate de veac de viață muzicii și școlii noastre, acestui dascăl de mare talent, acestui pedagog de vocație care a știut să aducă în activitatea la catedră temeinica sa experiență componistică, iar în arta sa componistică și dirijorală, dragostea pentru tineri, credința în forța artei muzicale.

Iosif SAVA

Simfonia a XX-a de Dimitrie Cuclin

Dirijorul Emanuel Elenescu, consecvent promovator al creației românești și fervent admirator al compozitorului Dimitrie Cuclin, a prezentat în primă audiție la Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii, cea de a XX-a *Simfonie* a acestuia. Este un omagiu adus venerabilului patriarh al muzicii noastre care spre sfîrșitul lunii martie a intrat în cel de al 90-lea an de viață.

Dimitrie Cuclin este un adevărat fenomen de vitalitate, energie și perfectă luciditate, care cu o seninătate olimpiană își făurește, în liniștea netulburată a cabinetului său de lucru, imensa sa operă muzicală, cu o aplicativitate demnă de filozofii antichității. Ilustrul muzician s-a dovedit o dată mai mult, în această lucrare, consecvent principiilor sale care se înscriu pe linia tradiției beethoveniene, așa cum afirmă însuși în tratatul său de estetică — concepția sa despre simfonie reprezentînd spiritul hegelian (teză-antiteză-sinteză). De altfel acest spirit filozofic a stat la temelia întregii creații cucliniene.

Simfonia a XX-a, lucrare de mari proporții este închinată „unirii tuturor popoarelor și a tuturor credințelor" — gînd care îl stăpînește pe compozitor cu tărie. Ea este scrisă într-un stil care atestă luminos nedezmințitul spirit clasic care animă pe muzician : o construcție foarte echilibrată, armonii consonante, nu lipsite pe alocuri de un modalism ce nu contrariază fundamentul major-minorului tradițional, cu momente de polifonie foarte aerate și cu un permanent fond melodios de o accesibilitate directă și atrăgătoare.

Ca niciodată, o asemenea audiție, destul de consistentă și extinsă de-a lungul întregii părți prime a concertului, nu ni s-a părut de loc lungă.

Lucrarea debutează cu un *Allegro vivace*, în valori scurte, sacadate, care se mută într-o melodie de largă respirație. Sonoritățile, complexe, nu împietează cu nimic asupra discursului muzical.

O nouă temă, melodioasă, eufonică, fluentă intervine îmbogățită cu participarea întregii orchestre care treptat s-a subțiat, lăsînd locul unei scurte afirmări generoase a concert-maestrului Zvorișteanu.

În mișcarea următoare, *Presto possibile*, coardele atacă în *crescendo*, cu mult avînt, o temă optimistă care va reveni. Pare o rondă însuflețită, o mișcare ca

de gigă. Subliniem chipul solemn, luminos în care au cîntat alămurile care au de-a lungul mișcării roluri de seamă. Finalul e curmat brusc, făcînd loc mișcării următoare, *Andante*, care are un caracter grav, ușor elegiac ; trăsăturile la viori creează o atmosferă temporar mai întunecată, dar fioriturile suflătorilor schimbă acest climat.

Simfonia se încheie cu un *Rondo* de o mare vitalitate. Și aici instrumentele de coarde au o largă participare, agrementată de cromatismele ascendente ale suflătorilor. Figurațiile spontane ale viorilor contribuie să încheie lucrarea într-o atmosferă de viață nestăvilită, de un optimism triumfător.

Elogiem cu convingere și plăcere munca artistică susținută a dirijorului Elenescu ca și dăruirea neprecupețită a întregii orchestre care a cîntat cu vizibilă plăcere.

Ceea ce dorim să mai arătăm, este faptul că sala de concert era suprapopulată aproape în exclusivitate de tineret care a primit cu entuziasm această simfonie atît de melodioasă și, într-un cuvînt, clasică.

În program a figurat și *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven, solist fiind tînărul virtuoz sovietic Ghideon Kremer. Titular al mai multor premii internaționale, violonistul, stăpînind o tehnică de înaltă clasă, a atacat cu moderație, intonînd cu justețe și fără să forțeze către un ton mare. Vioara este în mîinile sale un instrument extrem de docil care slujește ireproșabil intențiile interpretului, stăpîn pe toate tainele lui, la o vîrstă foarte tînără. Desigur pentru a-i da, probabil, mai multă strălucire, a cîntat pasajul din partea I-a (în sol minor) cu o octavă mai sus, ceea ce ne-a surprins puțin. Tot astfel, într-o seamă de momente a cîntat unele note, nu *legato, cum sînt scrise de Beethoven ci détaché*. Dar nu vom uita bravura de-a dreptul uluitoare cu care a cîntat, în supliment, *Variațiile* scrise de Ernst pe cunoscuta temă „Trandafirul cel din urmă" din *Martha* de Flotow ; de asemenea, justețea interpretativă a *Gavotei* de Bach.

Concertul s-a încheiat cu *Bolero* de Ravel, despre care am mai scris în multe alte împrejurări.

J. V. PANDELESCU

Orchestra de cameră „București"

După ce — în ciclul celor șase concerte extraordinare organizate de Filarmonica „George Enescu" pentru a marca împlinirea de către Ion Voicu a 35 de ani de activitate artistică — primele două manifestări au prilejuit apariția artistului sărbătorit exclusiv în postura de virtuoz al viorii, al treilea concert a subliniat realizările sale deosebit de rodnice în calitatea de inițiator și de conducător al Orchestrei de cameră „București". Am avut și anterior prilejul să ne ocupăm de această valoroasă formație, cuprinzînd elemente selecționate dintre vîrfurile instrumentiștilor bucureșteni. De fiecare dată, marea precizie și deplina finisare a execuțiilor sale, alături de puritatea fără cusur a intonațiilor, ne-au determinat să-i urmărim programele cu o satisfacție egalată doar de aceea resimțită la audierea unor formații similare de mare prestigiu internațional.

Așa s-a întîmplat și la noul concert al Orchestrei de cameră „București", dedicat în întregime muzicii lui Mozart. De fapt, două dintre lucrările executate cu acest prilej — *Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră în Sol major KV 216* și *Divertismentul nr. 1 în Re major KV 136* — ne erau cunoscute din manifestările precedente ale formației și din discul realizat în anul 1970. Reaudierea lor ne-a adus însă confirmarea progresului constant înregistrat de orchestră în direcția perfecționării măiestriei individuale și colective, dar și de Ion Voicu în ce privește calitățile cerute dirijorului unui ansamblu cu un asemenea profil specific. În *Divertisment*, am fost impresionați nu numai pe planul virtuozității pure, ci și pe acela al plasticității discursului muzical, datorită căreia această lucrare de o surîzătoare transparență a fost însuflețită de o intensă viață poetică. Cît despre *Concert*, el a beneficiat de o execuție orchestrală alertă și decisă, plină de elasticitate și de eleganță, pe măsura acestei lucrări cu caracterul unei geniale improvizații, — și toate acestea fără a se porni de la impulsuri dirijorale efective, deoarece Ion Voicu a acordat aci, în mod firesc, prioritate aportului său solistic, străbătut de căldură vitală, de dezinvoltură și de o permanentă flacără spirituală.

Cu ocazia acestui concert, repertoriul orchestrei s-a îmbogățit cu o nouă lucrare mozartiană, *Simfonia nr. 40 în sol minor KV 550*, celebrul interludiu marcat de melancolie și de durere sufletească, între cele două radioase secțiuni extreme ale trilogiei simfonice finale. Ceea ce a caracterizat aci interpretarea excelentului colectiv bucureștean a fost elocința și expresivitatea, prezente pe tot parcursul celor patru părți ale Simfoniei. De la început, Ion Voicu a știut să imprime ambianța adecvată — dominată de febra neliniștii — părții I *Allegro moderato*. Apoi, în *Andante*, corzile au cîntat cu o sonoritate învăluită de tandrețe, pentru ca *Menuetul* să izbucnească tăios, sacadat, întrerupt doar — prin contrast — de parfumul liniștitor răspîndit de floarea palidă a *Trio*-ului. Finalul *Allegro assai* a reluat întrucîtva atmosfera mișcării inițiale, însă cu un plus de strălucire, datorită căreia forța emotivă predominantă a fost totodată așezată sub semnul unei măreții deplin adecvate acestei concluzii de o mare densitate a substanței muzicale.

Prin modul remarcabil în care au reușit să aprofundeze problematica de mare complexitate a acestei simfonii — în fața căreia au capotat chiar și dirijori și orchestre de notorietate mondială, — Orchestra de cameră „București" și dirijorul Ion Voicu au trecut cu succes un adevărat examen de maturitate, care le deschide căile spre îmbogățirea treptată a repertoriului pe seama multor alte capodopere ale muzicii.

Edgar ELIAN

„Cîntecul Pămîntului" de Mahler la Filarmonică ; recital Harry Datyner

Pianistul elvețian Datyner se bucură de un legitim prestigiu internațional. El are totdeauna „sub mînă" un repertoriu de mare exigență și diversivitate pe care îl prezintă cu o seriozitate și o ținută artistică ce-i aparțin. Pare afabil și totodată distant, plin de solicitudine și în același timp rezervat.

Recitalul susținut la Ateneu a fost un exemplu elocvent al posibilităților deosebite ale artistului. El a trecut de la muzica executată în cel mai adecvat stil baroc a *Fanteziei cromatice și fugii* de Bach la *Sonata Appassionata* de Beethoven căreia i-a pus excelent în relief violențele și bruscheriile și în general tumultul pasiunii cu care a fost scrisă.

În *Kreisleriana* de Schumann, această suită de piese inspirate de personajul fantastic, capelmaistrul Kreisler, despre care vorbește scriitorul E.T.A. Hoffmann, Datyner a imprimat muzicii pe rînd agitație, vivacitate, iar în final, acel caracter *scherzando*.

Apoi interpretul a adus, parcă spre a întări caracterul atît de variat al programului, *Valsurile nobile și sentimentale* de Ravel, redate cu mult gust și cu

atenție la forma lor „condensată și eliptică", așa cum a spus cîndva Roland Manuel și, adăugăm noi, de o deosebită exigență privind buna execuție.

Datyner avea să fie însă foarte concesiv, o seară mai tîrziu, în concertul cu Filarmonica, prezentînd, sub bagheta dirijorului Mihai Brediceanu, *Concertul al doilea în fa minor*, de Chopin. Pentru Chopin am rămas cu o slăbiciune, din tinerețe. Și astăzi prețuim mult majoritatea, îndeosebi, a pieselor sale mici. Această „slăbiciune" nu o avem însă și pentru cele două concerte. Nu avem loc și nu e cazul să arătăm și... slăbiciunile concertului ascultat. Vom sublinia însă că interpretul a strălucit și aici, cîntînd cu vigoare și gingășie (nu mai vorbim de tehnica-i infailibilă) și de limpezimea desăvîrșită în ceea ce privește exprimarea discursului muzical. În *larghetto* a avut momente de intensitate dramatică pe care le-am apreciat în mod deosebit.

Dirijorul Brediceanu ne-a obișnuit cu programe concise. De data aceasta însă, în afara *Rapsodiei a II-a* de George Enescu cu care a deschis programul și de concertul chopinian, a prezentat întreg ciclul *Cîntecul pămîntului* de Mahler. Bună idee, dar am ieșit de la concert la orele... 23 ! Pentru cei ce urmăresc aproape în fiecare seară cîte o manifestare muzicală, este, desigur, prea mult. Dar să apreciem pasiunea dirijorului pentru muzica lui Mahler și interpretarea dată alături de cei doi soliști, fruntași ai primei noastre scene lirice, Ludovic Spiess și Dan Iordăchescu.

Cîntecul pămîntului este o lungă spovedanie a compozitorului în care apare pe rînd un solitar îndrăgostit de natură, de viață. Sînt momente patetice, altele de lirism înduioșător precum și de amară ironie.

Compozitorul a exaltat în *Cîntecul de pahar* bucuria aflată totdeauna în acea „licoare prețioasă".

Spiess a adus în joc nu numai vocea sa de o mare căldură și forță dar și sensibilitate, o participare vie la tălmăcirea muzicii : agilități, tumult și o plenitudine vocală dominantă.

A urmat *Singur în toamnă*, cînd Dan Iordăchescu a cîntat cu sentiment, cu unele remarcabile expansiuni lirice. Aici muzica orchestrală are o seamă de momente care ne-au adus în minte acele psalmodieri specifice episodului Pimen din *Boris Godunov*. Cu multă exuberanță a redat apoi Spiess *Cîntecul despre tinerețe*, imprimîndu-i caracterul jovial, vesel, adecvat.

Ponderat, Dan Iordăchescu a cîntat *Despre frumusețe*, imprimîndu-i apoi vivacitate și un ton alert. În *forte* și în acut, vocea interpretului a avut un colorit agreabil.

În cîntecul următor, *Chefliul primăvara*, tenorul Spiess a avut momente cînd a dominat, de departe, întreaga orchestră. Nota cîntecului e constituită din seninătate și euforie, exprimînd bucuria vieții.

În sfîrșit, în ultimul cîntec, *Despărțire*, factura e foarte complexă ; apar înfrățite cele mai diverse sentimente. Este un cîntec de rămas bun în care Dan Iordăchescu a apărut de un dramatism comunicativ.

Mihai Brediceanu a condus cu toată pătrunderea emoțională cerută și prețuim mult efortul său, cu rezerva că orice program nu trebuie să depășească două ore. Mai sîntem de părere că două voci de asemenea anvergură — fiecare cu indicativele, cu specificitatea ei — nu este cazul că fie „confruntate" alternativ, într-o aceeași lucrare.

Pietro Argento și Ilinca Dumitrescu

Dirijorul italian Pietro Argento revine cu drag în mijlocul unui public care îi apreciază talentul și afinitatea-i față de viața noastră muzicală. El a dirijat *Divertisment rustic* de Sabin Drăgoi, compozitor reprezentativ al creației noastre simfonice (Lucrarea a fost distinsă încă în 1928, la scurt timp după ce fusese scrisă, cu Premiul I „George Enescu"). Pietro Argento a prezentat întreaga suită — ceea ce am apreciat la modul pozitiv din capul locului, întrucît ea nu poate fi trunchiată sau „rezumată" (cum obișnuiesc unii dirijori) la două, maxim trei părți — ceea ce am socotit totdeauna neartistic și de natură să prejudicieze valorii lucrării. *Divertismentul* are acea unitate în diversitate demnă a fi subliniată, cu atît mai mult cu cît, în final, motivul inițial de colind revine.

Pietro Argento a vădit multă simțire față de *Colind* și de *Doină*, redate cald și evocator. El nu a neglijat accentele dramatice din *Bocet*, cum a vibrat de asemenea la *Dans* și la *Cîntecul de nuntă*. Orchestra a cîntat cu dăruire, redînd explicit și comunicativ sentimentele atît de variate ce domină *Divertismentul rustic* și pe care noi îl socotim unul din „Capetele de pod" ale muzicii simfonice pe teme autentic românești, la epoca în care a fost scris.

Centrul de greutate al programului l-a constituit, neîndoios, *Concertul în la minor* pentru pian și orchestră de Grieg, solistă fiind Ilinca Dumitrescu. Vom releva în primul rînd faptul că pianista dispune pe lîngă talentul său și inteligența-i muzicală cu totul excepționale, și de acel simț lăuntric al măsurii în toate — de unde chipul în care își gradează, cu mult discernămînt, repertoriul ; acest lucru poate sluji de exemplu multor tineri interpreți care pornesc dintr-o dată — ca să spunem mai metaforic... în galop, atacînd lucrări care se cer prezentate după un adevărat examen de maturitate a gîndirii și după dobîndirea ireproșabilă a tehnicii interpretative necesare.

Concertul de Grieg a convenit de minune personalității și stilului pianistei. Asupra interpretării lucrării se cuvine să stăruim. Ilinca Dumitrescu a intuit perfect caracterul național și putem spune, într-o oarecare măsură, descriptiv al acestei lucrări pline de viață, devenită atît de populară.

Interpreta a cîntat cu mult tact și cu o cuceritoare modestie, cu o sensibilitate foarte gingașă, fără tapaj și fără desfășurări exterioare grandilocvente, așa cum obișnuiesc chiar unii interpreți de mult consacrați, care cîntă deseori cu o emfază inutilă și deplasată.

Ceea ce am remarcat și de data aceasta la solistă, este acea varietate adusă în jocul pianistic mai precis în tușeul său și în sonoritatea aleasă, diversă, care a atins, cînd a fost cazul, multă forță, o plenitudine impunătoare.

A redat acordurile introductive cu o mare vigoare, expunînd apoi melodia cantabilă în toată naturaleța și frumusețea ei. Apreciem mult rigoarea execuției și în această privință vom sublinia chipul bine marcat în care a redat acea gamă cromatică din prima mișcare, unde fiecare notă a fost perfect sesizabilă, bine precizată.

Ilinca Dumitrescu a redat apoi cea de a doua idee muzicală cu eleganță și în acel stil specific al melodiei populare nordice. Să remarcăm cu aceasta distincția pe care tînăra interpretă a adus-o în arpegii, executate cu usurință și finețe pilduitoare. Cadența a fost cîntată cu perfecta ei stăpînire și am prețuit mult debutul în *pianissimo* pe care avea să-l crească apoi către o sonoritate cu totul strălucitoare, după care trecînd prin nuanțe variate, a scăzut-o subtil, către *pianissimo* final.

Este de arătat, de asemenea, că în partea a doua, *Adagio*, solista a cîntat melodia în stilul unei balade, cu o melancolie suavă, dar în liniște, fără tristețe și cu pondere, atunci cînd tema de debut a revenit pianului.

Cît privește *Finalul*, conceput de Grieg pe alocuri apăsat, în stilul dansurilor nordice, ne-a prilejuit aprecierea acelor arabescuri desfășurate de solistă cu o desăvîrșită eleganță și însuflețire. Totul a fost redat într-un tempo susținut, iar cadența a sunat cu strălucire. *Quasi presto* final a fost redat cu caracterul său dansant, în măsură ternară, după care am

avut acel brio apoteotic care a smuls admirația îndreptățită a ascultătorilor. A fost o prezentare de mare succes a unei piese de concert ce se bucură de aprecierea tuturor iubitorilor de muzică melodioasă, sinceră, inspirată. Ilinca Dumitrescu care și-a desfășurat inperturbabil, cu tot tactul cuvenit, concepția sa interpretativă atît de justă, a fost secondată cu discernămînt de meridionalul dirijor Pietro Argento și de către orchestră.

În program au mai figurat *Procesiunea nocturnă* de Rabaud (despre care tineretul de la Radioteleviziune nu știe desigur că s-a mai executat în București de foarte multe ori și că nu însemna nicidecum o primă audiție, așa cum s-a scris în program) precum și melodioasele Selecțiuni din muzica scrisă de Șostacovici pentru filmul *Tăunul* — lucrări care reprezentau, neîndoios, unele din preferințele amabilului și cordialului dirijor, muzician înzestrat, cu experiență, care iubește publicul și țara noastră. Orchestra simfonică a Radiotelevizîunii s-a aliniat cu succes exigențelor cerute de acest program lung și variat care a reprezentat o nouă afirmare prestigioasă a pianistei Ilinca Dumitrescu.

J. — V. P.

Brunilda Gianneo

Contactul nostru cu creația muzicală și cu interpreții din Argentina fiind destul de sporadic, am salutat inițiativa Filarmonicii „George Enescu" de a programa la concertul din 22/23 martie, desfășurat sub bagheta lui Mircea Basarab, o lucrare concertantă provenind din marea țară sud-americană, în care pulsează o intensă viață muzicală. Demonstrația a fost cu atît mai convingătoare, cu cît interpretarea solistică a aparținut unei artiste provenind de asemenea din Argentina, violonista Brunilda Gianneo, a cărei activitate concertistică intensă, susținută atît în patria sa, cît și în numeroase țări europene (Anglia, Spania, Italia, Elveția, R.F. Germania), o recomanda atenției publicului nostru.

Pentru debutul ei la București, Brunilda Gianneo a ales o lucrare reprezentativă a muzicii argentiniene contemporane, aparținînd compozitorului Luis Gianneo (1897—1968) părintele violonistei — un muzician care și-a cîștigat importante merite în direcția promovării tradițiilor naționale. Orientarea aceasta apare evidentă în creația sa prezentată cu acest prilej, *Concierto Aymara pentru vioară și orchestră*, scris în 1942 și executat în primă audiție la renumitul Teatro Colón din Buenos Aires în 1944. Structurată în tradiționalele trei părți, lucrarea este bazată pe forme clasice, care înveșmîntează un material muzical de sorginte folclorică argentiniană, cu evidente rădăcini în muzica pentatonică. Partea I, *Allegro molto moderato*, precedată de o introducere *Sostenuto, un poco solenne*, se desfășoară în formă de sonată ; vioara solistă parcurge linii melodice suple, uneori cu iz melancolic, alteori de mare vivacitate ritmică, făcîndu-se remarcată și o lungă cadență de virtuozitate. În partea a II-a, *Lento*, atmosfera are un caracter pastoral, evidențiat de la început printr-un solo de flaut, urmat succesiv de pasaje la două flaute, la clarinet solo și de un duet flaut-clarinet; apoi își înalță cîntul vioara solistă, țesînd volute pline de un lirism nostalgic, care continuă pe tot parcursul părții, dominată de o expresie cantabilă. În cele din urmă, vioara rămîne într-un dialog cu flautul, pentru a încheia singură mișcarea, într-o ambiantă visătoare. Finalul, *Non troppo vivo*, este scris în formă de *rondo*, cu o temă-refren în care caracterul pentatonic se afirmă puternic. Vioara execută numeroase variațiuni ornamentale ale temei, prilej de afirmare a virtuozității solistei. Spre sfîrșit, tempoul se rărește, pentru a permite trecerea la o atmosferă lirică. După reluarea temei la tubă, orchestra apare pe primul plan într-o concluzie de mare amploare sonoră. Interpretarea lucrării de către Brunilda Gianneo a avut fără îndoială pecetea autenticității stilistice, pe lîngă faptul că i-a permis solistei evidențierea unor certe calități de muzicalitate.

Din restul programului, sublinjem reluarea *Simfoniettei a II-a* de Dumitru Bughici (dedicată în 1962 cuceritorilor cosmosului), remarcabilă datorită atmosferei sale stranii, realizată prin combinarea timbrelor unor instrumente de culoare: vibrafon, xilofon, glockenspiel și flexaton (fierăstrău). Cu ocazia acestei reluări, compozitorul a revizuit unele pagini, mai cu seamă ale mișcării finale.

În ciclul „Liszt — Strauss, maeștri ai poemului simfonic", Mircea Basarab a prezentat apoi *Tasso* de Liszt, în care *Lamento*-ul inițial — un fel de cantilenă venețiană tragică — ne pune în prezența unui genial precursor al compozitorilor moderni, pentru ca *Triumful* final să ne apară astăzi întrucîtva lipsit de suflu epic și de substanță, în ciuda bogatei sale instrumentații. Celebrul *Till Eulenspiegel* al lui Richard Strauss a încheiat seara într-o ambianță de strălucire orchestrală, în care ne-ar fi plăcut totuși să găsim mai multă lejeritate ritmică, alături de un elan dinamic mai accentuat. Peripețiile lui Till ne evocă figura unui tînăr năzdrăvan, gata oricînd la cele mai năstrușnice farse. Vioiciunea aceasta de spirit, care există în partitura straussiană, se cere însă a fi relevată prin mijloacele specifice ale artei dirijorale, pentru a asigura eroului o „prezență" dramatică și muzicală cît mai apropiată de imaginea făurită în atîtea povestiri clasice ale literaturii germane din ultimele cinci secole.

E. E.

Isaac Karabtchewski

Dirijorul brazilian Isaac Karabtchewski, director muzical și prim dirijor al orchestrei simfonice braziliene a fost pentru a doua oară oaspetele nostru. La Filarmonica „George Enescu" a condus în martie a.c. un „Festival Brahms".

Deși tînăr, Karabtchewski a dovedit o dată mai mult remarcabile însușiri de muzician și totodată de prestigios șef de orchestră. A apărut foarte sobru, imperturbabil în mișcările sale, poate uneori realizate în unghiuri drepte, simetrice, dar exprimînd permanent o gîndire muzicală și sensibilitate ce concordau perfect cu fondul muzicii prezentate.

Uvertura festivă, academică, nu este printre cele mai reprezentative piese ale marelui compozitor. Concepută, cum se știe, cu prilejul decernării titlului *de doctor honoris causa* de către Universitatea din Breslau, ea are un caracter ocazional ; am spune convențional. Dar dirijorul a reușit să-i insufle o viață bogată, să creeze o atmosferă realmente festivă, în care *gaudeamus igitur* final a răsunat maiestuos, solemn și optimist.

Apoi mezzo-soprana Martha Kessler, corul bărbătesc și orchestra Filarmonicii au interpretat *Rapsodia* scrisă de compozitor pentru o asemenea formație. Este o lucrare cu momente predominant dramatice, elegiace, pe care solista le-a exprimat cu o concentrată gravitate, susținută cu gingășie de plenul corului masculin și al orchestrei. Dirijorul a dovedit o înțelegere deplină a conținutului *Rapsodiei*, conducînd cu rafinată nuanțare pasajele ce exprimau o simțire poetică subtilă, ca și momentele de îngîndurare, redate de solistă cu o remarcabilă adîncire a acestora — totul finalizat într-un descrescendo ca de vis...

Virtuțile dirijorale ale lui Karabtchewski aveam să le aflăm din plin în *Simfonia a II-a* de Brahms care a împlinit partea a doua a programului. Relevăm cu plăcere impresia generală lăsată de dirijor, aceea a unui cunoscător în profunzime a muzicii lui Brahms dar totodată și a unui tălmăcitor inspirat al acesteia. A imprimat mult lirism temei inițiale a

primei mişcări apoi cantilenei ce urmează cu pronunţata-i notă romantică.

Dirijorul a apărut concentrat şi meditativ în *Adagio* următor, unde orchestra a răspuns cu promptitudine intenţiilor sale afirmate cu sobrietate şi noblețe, o noblețe şi a ţinutei de care nu s-a depărtat nici în următorul *Allegretto grazioso* a cărui alură de dans lent a fost redată cu toată gingăşia şi eleganţa cerute ; acel caracter bucolic, visător, s-a făcut permanent simţit.

Finalul a fost condus cu multă energie, cu evidenţierea frumoaselor sale detalii cărora dirijorul i-a comunicat o juvenilă prospeţime. Orchestra a răspuns cu grijă şi eficienţă.

Pe Isaac Karabtchewscki, dirijor de competenţă şi ţinută aleasă îl aşteptăm oricînd cu simpatie în mijlocul nostru.

J. — V. P.

Radu Zvorişteanu

Publicul meloman care frecventează manifestările vieţii muzicale bucureştene s-a obişnuit mai demult să-l găsească pe violonistul Radu Zvorişteanu aşezat la pupitrul primului concert-maestru al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, asigurînd unitatea şi disciplina compartimentului viorilor sau executînd — după caz — solo-uri de o mare căldură a sunetului şi puritate a intonaţiei. Tot Radu Zvorişteanu a fost — într-o vreme — şi animatorul Orchestrei de cameră fără dirijor a Radioteleviziunii, formaţie care a depus, sub îndrumarea sa, o activitate rodnică (incluzînd şi înregistrarea unui valoros disc cu *Simfonia nr. 45 în fa diez minor „Despărţirea"* de Haydn şi *Simfonia nr. 29 în la minor KV 201* de Mozart), înainte de a se autodizolva spre regretul unanim. Cînd, în vara anului 1969, Ion Voicu punea bazele Orchestrei de cameră „Bucureşti", el i-a încredinţat în mod firesc lui Radu Zvorişteanu funcţia de concert-maestru, contînd pe experienţa sa în acest domeniu şi pe calităţile demonstrate cu prisosinţă în decursul anilor. În fine, Radu Zvorişteanu a putut fi ascultat, în repetate rînduri, ca prim-violonist al unui cvartet de coarde, care s-a impus atenţiei generale prin concerte publice şi înregistrări.

Toate aceste activităţi nu au părut însă să-l satisfacă pe muzicianul, al cărui potenţial artistic mai includea şi alte disponibilităţi, nu neapărat legate de instrumentul care i-a adus atîtea succese. Colaborînd strîns, în calitate de concert-maestru, cu atîţia dirijori care s-au perindat — în decursul anilor — la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dar mai ales simţind vocaţia pentru arta dirijorală, Radu Zvorişteanu a început să-şi încerce forţele în acest domeniu în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", cu formaţia simfonică a studenţilor. Rezultatele nu au întîrziat să confirme calităţile sale de pedagog de orchestră. Un concert susţinut cu cîteva luni în urmă a dovedit că Radu Zvorişteanu ştie să mînuiască bagheta cu aceeaşi abilitate ca şi arcuşul, că este în măsură să se afirme cu autoritate nu numai în fruntea unui compartiment de viori, ci a unei orchestre întregi *).

Impresia aceasta avea să fie întărită cu prilejul concertului din 14 martie, cînd Radu Zvorişteanu a apărut alături de colegii săi din Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dar nu la pupitrul concert-maestrului, ci la acela al dirijorului. Programul a cuprins lucrări de amplă desfăşurare orchestrală, dîndu-i astfel prilejul să demonstreze capacitatea sa de a coordona o formaţie instrumentală apropiată de efectivul ei maximal. Pentru început, *Simfonia nr. 9 în mi minor („Din lumea nouă")* de Dvorak a beneficiat de o interpretare totodată dinamică şi lirică, vădind că Radu Zvorişteanu posedă din plin simţul ritmului şi al coloritului. Gestica sa este sobră, dar eficientă, reuşind să evidenţieze cu claritate arhitectonica lucrării, contrastele, generozitatea melodică. Orchestra l-a urmărit cu atenţia încordată şi a răspuns cu promptitudine indicaţiilor sale, atît în momentele de *tutti*, cît şi în excelentele solo-uri de corn englez, oboi, flaut, clarinet, corn (cu obiecţia că, în afara primului cornist Ion Bădănoiu, ceilalţi membri ai compartimentului cornilor n-au putut evita frecvente „accidente" de intonaţie, mai ales în partea I a Simfoniei). Tempii adoptaţi au fost în general corespunzători, poate doar cu excepţia celui din *Largo*, întrucîtva trenant şi de aceea nu îndeajuns de propice pentru a releva frumuseţea şi căldura cantilenelor.

Remarcabilă, sub toate aspectele, a fost interpretarea poemului simfonic *Pinii din Roma* de Respighi, în care Radu Zvorişteanu a ştiut să releve viziunea deopotrivă realistă şi poetică a acestei evocări a peisajului roman de astăzi şi de odinioară. Contururile amplei fresce sonore au fost realizate cu multă pregnanţă, obţinîndu-se în ansamblu acea atmosferă specifică Cetăţii Eterne, despre care Stendhal spunea cîndva că este suficientă pentru a aduce fericirea.

Solista serii — în *Concertul pentru harpă şi orchestră* de Paul Constantinescu — a fost tînăra Elena Ganţolea, membră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. Într-o lucrare concepută pentru a evidenţia cele mai variate posibilităţi ale harpei — nu numai ca instrument de culoare, ci şi ca personaj principal în expunerea şi susţinerea discursului muzical — Elena Ganţolea a făcut faţă cu multă abilitate considerabilelor dificultăţi tehnice ale partiturii, dovedindu-se una dintre cele mai înzestrate harpiste din tînăra generaţie. Alături de orchestra dirijată cu autoritate de Radu Zvorişteanu, ea a reuşit să pună în valoare calităţile certe ale acestui opus concertant, care relevă o dată mai mult măiestria lui Paul Constantinescu în adaptarea filonului folcloric la cele mai diverse forme ale muzicii simfonice.

E. E.

Muzică franceză

În Sala mică a Palatului a avut loc la 13 martie un interesant recital de muzică franceză — sonate pentru pian şi vioară — susţinut de Alexandru Demetriad şi Mihai Constantinescu. În program : Leclair, *Sonata în do minor*, Lekeu, *Sonata în Sol major* şi Fauré, *Sonata op. 13 în La major*. Ambii artişti, cu o foarte susţinută activitate concertistică, din dorinţa de a-şi diversifica manifestările, au prezentat publicului în ultimii ani recitale de sonate. Am ascultat astfel integrala sonatelor de Grieg, de Schumann iar de data aceasta programul a fost alcătuit din trei foarte reprezentative sonate de muzică franceză.

Jean-Marie Leclair (1697—1764) este un clasic, a cărui faimă a fost poate umbrită de personalitatea lui Rameau, marele său contemporan. Vaga intenţie programatică (sonata poartă ca titlu „Le tombeau") a fost tradusă de interpreţi printr-o sobrietate stilistică, o anumită rigoare ce releva dorinţa de a-i imprima un caracter cît mai obiectiv.

Sonata de Lekeu ne-a amintit de avîntata versiune a lui George Enescu, care pretuia opera compozitorului francez, stins din viaţă la vîrsta de 24 de ani, Guillaume Lekeu era un poet care frecventa salonul lui Mallarmé şi îşi prepara doctoratul în litere. Afinităţi elective au determinat poate pe

*) A se vedea cronica în revista „Muzica" nr. 3/1974.

violonistul-poet care este Mihai Constantinescu să pătrundă atît de bine sensurile adînci ale acestei minunate opere de maturitate, scrisă de un tînăr muzician. Influența lui Franck, cu care Lekeu a lucrat în ultimii ani e ostensibilă, mai ales sub aspectul unor progresii armonice, a rigurozității formei și a repetatelor elanuri, pe care cei doi artiști au știut să le sublinieze, fără a îngroșa niciodată intențiile compozitorului, fără lungimi la care ar invita poate sonata. Există o anumită eleganță și discreție a muzicii franceze care constituie un plafon peste care nu se poate trece decît cu sacrificarea bunului gust. Aci cred că stă secretul interpretării ce ni s-a prezentat.

Sonata op. 13 de Fauré (1845—1924) *în La major* este prima lucrare de maestru, definitivă a compozitorului francez, caracterizat de o rezervă pudică în arta sa plină de sugestii aluzive. Interpretarea lui Fauré cere o deplină stăpînire instrumentală, pentru ca nici o dificultate tehnică să nu se mai simtă, un fel de „depășire a virtuozității", pe care cei doi artiști au știut, sau mai bine spus au putut să o realizeze. Fauré s-a rostit cu cea mai mare plăcere în muzica sa de cameră. În sonata ce ni s-a oferit, un sentiment de inefabilă liniște, ce de multe ori izbucnește în accente vehemente, umor și îndrăzneală, sînt contopite într-o operă ce nu a îmbătrînit și pe care cei doi remarcabili muzicieni au redat-o cu dragoste și măiestrie.

Th. BĂLAN

Lavinia Tomulescu-Coman

În sala Studio a Ateneului, Lavinia Tomulescu-Coman, asistentă la Catedra de pian a Conservatorului bucureștean, a prezentat un reușit recital, care a cuprins lucrări de Haydn, Mozart, Nicolae Coman și Liszt, dovedindu-se o artistă care a cîntat cu un puternic simț al coloritului armonic și cu o inteligență muzicală care se fac repede remarcate. Față de anterioarele ei apariții în fața publicului bucureștean, recentul recital al Laviniei Tomulescu-Coman a evidențiat o deosebită seriozitate în pregătire, o capacitate de înțelegere muzicală cu un ambitus ce acoperea diferite stiluri de creație precum și o sensibilitate și construcție a formei deosebite.

Am remarcat, mai ales în *Variațiuni în fa minor* de Haydn și *Sonata în Si bemol major KV 333* de Mozart, atenția interpretei asupra detaliului cît și asupra ansamblului lucrărilor. Dacă în prima lucrare, străbătută de melancolie, dusă în *Final* la dramatism, interpreta a scos în evidență sensul acesteia, în cea de-a doua a cîntat cu sensibilitatea, grația și în același timp forța impuse de dificila *Sonată* a lui Mozart.

Obișnuită cu stilul compozitorului Nicolae Coman, interpreta a conturat expresiv limbajul armonic propriu acestuia, redînd cu deosebită înțelegere sensul muzical al „miniaturilor" incluse în ciclul *Piese bucolice* și *Polisonatina* (din ultima prezentîndu-ne doar două părți), lucrări străbătute de o atmosferă impresionistă, punctate de ritmuri și accente din folclorul național, Lavinia Tomulescu-Coman dovedind — în această primă audiție — o artă pianistică deosebită, chiar dacă piesele sînt de factură tehnică medie.

Recitalul s-a încheiat cu *Toccata, Carusel, Sospiri* (adevărate schițe de maestru), *Jocuri de ape la Villa d'Este* și *Sonata-fantezie „după o lectură de Dante"* (ultimele două din ciclul *Ani de pelerinaj*) de Liszt. Nu întîmplător pianista s-a oprit asupra acestor lucrări ce pun deosebite probleme de interpretare și tehnică pianistică pentru oricare din pianiștii de talie. Chiar dacă avem unele rezerve în ceea ce privește realizarea tehnică a acestor piese, putem afirma că Lavinia Tomulescu-Coman a reușit să ne redea inefabila poezie cu care le-a investit Liszt.

A fost un recital la care am apreciat atît programul cît și faptul că am audiat o pianistă cu o tehnică liniștită, pe care ți-o dă o școală bună, ușurința plină de siguranță care nu este decît rezultatul unor exerciții stăruitoare și al unei susținute activități concertistice, și, mai ales, tonul frumos care răsună plin, cu vigoare.

Constantin DRĂGOI

Selecțiuni din „Parsifal"

În cadrul stagiunii sale lirice, Radioteleviziunea își propune să prezinte în sala de concerte opere integrale sau selecțiuni din opere care nu pot fi urmărite actualmente în sala de spectacole la București. Este o inițiativă deosebit de prețioasă, care întrunește adeziunea unui mare număr de melomani, doritori să-și lărgească orizontul culturii muzicale în acest domeniu. Că așa stau lucrurile a dovedit-o și afluența de public la cea mai recentă manifestare a acestui ciclu, dedicată operei *Parsifal* de Richard Wagner.

În ansamblul creației wagneriene, *Parsifal* nu reprezintă numai ultimul cuvînt al Maestrului în ordine cronologică (a fost terminată și reprezentată în premieră în 1882, cu un an înaintea morții compozitorului), ci și o cristalizare și decantare a stilului său, caracterizat în această operă prin maxima economie a paletei orchestrale și prin înalta măiestrie în utilizarea armoniei și a polifoniei la prelucrarea materialului tematic, în ample povestiri sau în interludii pur instrumentale, de natură simfonic-programatică. Dacă la aceasta adăugăm că în libretul conceput de Wagner însuși se întrețes influențe dintre cele mai diverse — pornind de la ciclul de legende bretone din jurul regelui Arthur, întregit cu elemente de origine persană, indiană sau extrase din „mistere" medievale, din filozofia lui Schopenhauer și a lui Feuerbach —, obținem o imagine a complexității acestei capodopere wagneriene tîrzii, sub dublul aspect al textului literar și al muzicii.

Răspunderea prezentării unor selecțiuni dintr-o lucrare cu asemenea profunde implicații de sensuri și-a asumat-o dirijorul Ludovic Baci, ca întotdeauna dispus să desțelenească teritorii mai puțin umblate. Sprijinindu-se pe instrumentiștii Orchestrei de studio și pe corul de femei al Radiotelevizionii (pregătit de Nicolae Vicleanu), dar mai ales pe un mănunchi de soliști aleși cu deplina cunoaștere a posibilităților lor, Ludovic Baci a reușit să ofere publicului — în condițiile unei remarcabile fidelități stilistice — un „raccourci" deosebit de substanțial al operei, din care n-au lipsit o seamă din cele mai semnificative pagini orchestrale și vocale.

Creații impresionante au realizat cu acest prilej cei trei soliști chemați să interpreteze rolurile principale ale operei. Într-unul din cele mai dificile roluri ale repertoriului wagnerian — dacă nu ale întregului repertoriu de operă —, Magdalena Cononovici a știut să exprime cu o nedezmințită flacără interioară cele două fațete diametral opuse ale personajului Kundry, cea cu o dublă existență : mesageră inimoasă a Gralului, gata oricînd la fapte bune, dar totodată unealtă diavolească a vrăjitoru-

lui Klingsor, atrăgînd bărbaţii spre pierzania sigură prin forţa de seducţie a frumuseţii sale. Folosind mijloace de expresie mereu diferenţiate, în funcţie de situaţia dramatică, Magdalena Cononovici a pus totodată în valoare calităţile incontestabile ale glasului său de soprană dramatică, forţa de penetraţie, supleţea, generozitatea timbrului (mai puţin claritatea dicţiunii, pe alocuri în suferinţă). Pe Parsifal, „naivul pur", l-a întruchipat Cornel Stavru, cu autoritatea pe care i-o conferă stăpînirea deplină a tehnicii vocale şi experienţa cuprinderii unui vast repertoriu de teatru liric. Cît despre rolul lui Klingsor, vrăjitorul care ţinteşte să intre în stăpînirea Gralului, atrăgînd cavalerii în grădina sa fermecată cu ajutorul unor femei seducătoare (Kundry, Fete-le-flori), el a beneficiat de interpretarea tînărului bas Gheorghe Crăsnaru, care s-a impus în anii din urmă prin frumuseţea şi amploarea glasului, ca şi prin inteligenţa pusă în slujba rostirii textului literar. Dacă la aceste contribuţii solistice le mai adăugăm pe acelea ale grupului Fetelor-flori (Virginia Manu, Paulina Ciocmărean-Stavrache, Sanda Şandru, Florica Nicola, Adina Iuraşcu, Aurelia Diaconu) — cu intervenţii individuale şi colective —, ca şi comentariile muzicologului George Bălan (reduse, în fapt, la istorisirea subiectului), obţinem o imagine de ansamblu a tuturor forţelor artistice angajate în această manifestare de înaltă ţinută, care ne-a prilejuit contactul cu o culme a creaţiei wagneriene.

E. E.

Ansamblul „Dajti" din R. P. Albania

În R.P.Albania au înflorit, în anii care au urmat eliberării, o seamă de ansambluri de cîntece şi dansuri populare, printre care şi tînărul şi valorosul „Dajti" care ne-a vizitat ţara în luna martie.

Cîntăreţii, flăcăi şi fete, au vădit voci de o sănătate, de o vigoare rar întîlnită. Ei au redat, intonînd foarte corect, o seamă de cîntece ce preamăresc pe eroii legendari ai patriei, tot aşa cum au dat glas sentimentelor de bucurie a vieţii înfloritoare pe care poporul o trăieşte astăzi într-o Albanie liberă, aflată în plin progres social şi economic.

Jocurile populare au apărut diverse, înflăcărate, deseori de o dinamică antrenantă. Ele sînt mixte, dar bărbaţii au anumite dansuri care cer o măiestrie cu totul particulară. Sînt acele mişcări în care dansatorul, pivotînd pe un singur picior, execută cu celălalt flexiuni şi piruete de-a dreptul acrobatice. Ca o seamă de dansuri ce pot fi întîlnite în balcani, ele se execută în cerc deschis, cu fluturări de batiste. Fetele sînt de o robusteţe, frumuseţe şi energie a mişcărilor, cuceritoare. Dar există şi dansuri cu caracter molcom, dansuri mai calme, unduitoare, şăgalnice, tot aşa cum există şi cîntece de dragoste, de un puternic sentiment.

Ansamblul comportă o mică orchestră alcătuită dintr-un acordeon, cîteva instrumente de coarde şi de suflat şi o tamburină. Dar, aşa cum se obişnuieşte mai pretutindeni, există şi o tobă mare care intervine cu prilejul fiecărui dans şi care punctează viguros ritmul. Să adăugăm cu acestea, că adesea ritmurile de joc sînt impare — ceea ce constituie de altfel o caracteristică a o seamă de cîntece din sud estul european.

Această privire asupra spectacolului se cuvine neapărat întregită cu cîteva note asupra portului popular albanez, abia stilizat, şi care constituie un indiscutabil element de interes folcloric. Bărbaţii poartă un soi de cioareci, strînşi pe picior şi de un alb imaculat, cu o groasă vipuşcă neagră. Ilicele, brîiele şi micul calpac specifice sînt de o mare simplitate şi de un efect cu totul atrăgător. Unele fete poartă şalvari, strînşi pînă-n călcîie, dar cu rochii multicolore şi voaluri, în maniera de asemenea orientală, care le comunică un farmec deosebit. Este de relevat că întreg spectacolul s-a desfăşurat într-un ritm neobosit. Conducerea artistică, Pjeter Gaci. Dansurile (coregrafia Adriatik Metuli) au alternat cu cîntecele, lăsînd o neuitată impresie de tinereţe, de vitalitate şi voioşie care a avut darul de a cuceri pe toţi spectatorii.

Concert al Societăţii „MUZICA"

În luna martie a.c. sub auspiciile Societăţii „MUZICA" a avut loc, în Sala mică a Palatului, un concert care a cuprins lucrări de tineri şi foarte tineri compozitori români.

Interpreţii care au evoluat — în parte amatori, studenţi şi profesori la diferite şcoli, în parte consacraţi — au imprimat concertului (urmat apoi de o serie de luări de cuvînt, păreri, discuţii — după modelul concertelor-dezbatere de la Radio) o ţinută artistică de înalt nivel, îndeplinindu-şi cu răspundere îndatorirea faţă de muzica slujită.

Concertul a fost deschis de pianistul Adrian Tomescu (pe care îl urmărisem cu o săptămînă în urmă cu deosebit interes în aceeaşi sală, ca membru al formaţiei „Grup 3+") cu *Sonata pentru pian* de Anton Zeman. Lucrarea se remarcă prin buna stăpînire a formei şi acurateţea materialului tematic. Gîndirea — de tip neoclasic, cu unele inflexiuni discrete amintind de folclorul autohton ; am apreciat îndeosebi primele două părţi ale *Sonatei*, atît sub aspectul ideilor muzicale, cît şi al tratării. În interpretarea lui Adrian Tomescu muzica şi-a împlinit în mod deosebit sensurile ; cred că orientarea tînărului pianist înspre arta muzicală contemporană îi va asigura premisele unei cariere ce se anunţă întru totul promiţătoare.

Sonata pentru flaut solo de Liana Şaptefraţi — în subtila şi rafinata interpretare a lui Voicu Vasinca, de asemenea mereu prezent în viaţa noastră de concert în timpul din urmă — ne-a dat prilejul audiţiei unei muzici convingătoare, sensibile. Compozitoarea dispune deja de o incontestabilă capacitate de selecţie a mijloacelor, de restricţie a suprafeţei în virtutea conţinutului intern al artei sale.

Cvartetul nr. 2 de Lucian Meţianu, editat acum 3 ani, şi-a primit în sfîrşit prima audiţie în concertele Capitalei, într-o interpretare demnă de invidiat: cvartetul „Philarmonia" din Bucureşti, a cărui activitate se îndreaptă din ce în ce cu mai multă consecvenţă pe drumurile mai puţin străbătute ale muzicii actuale în genere şi românesti cu precădere. Lucrarea, dezvoltînd pe parcursul a aproape 10 minute un *continuum* de sunete armonice cu accente în vibrato ce se transformă pe parcurs în sunete naturale ce se pierd în infinit, ne probează şi azi ca şi ieri rezistenţa interesului faţă de această admirabilă muzică realizată cu minim de mijloace. Ar fi un atribut de perenitate, propriu capodoperei faţă de arta subexperimentală sau comercială ? O vom spune probabil mîine...

Timpul suspendat, muzică electronică de Liviu Dandara, este prima încercare şi, fără îndoială, realizare a compozitorului în acest domeniu. Banda a fost realizată în studio-ul de muzică electronică din Plzen-Cehoslovacia. Mă întreb cînd vom ajunge şi noi a ne mîndri cu un astfel de studio electronic, pasibil a valorifica ideile, talentul şi interesul compozitorilor noştri, în această direcţie. În cazul muzicii lui Dandara aş putea mărturisi că mă fascinează de fiecare dată, ascultînd acest lucru, jocul duratelor suspendate evoluînd în concret peste convenţionalitatea timbrului de clopot (cu toate asociaţiile sale vremelnice). Liviu Dandara este un senzitiv : în cele mai bune lucrări ale sale a împodobit cu fir materialul care *sună*...

Ultima piesă a tînărului, încă student la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", — Călin Ioachimescu : *Descîntec (e)* vădeşte cu siguranţă talent şi perspective. Ioachimescu se preocupă şi de ceea ce îi poate oferi tehnica de transformare electro-acustică a sunetelor naturale într-un concert (în cazul de faţă într-o sală lipsită de orice s-ar putea numi o aparatură cît de cît convenabilă sub aspect electro-acustic). Am considerat totuşi evitabil compromisul renunţărilor la calitate din lipsă de mijloace pentru a aborda, în deplinătatea mijloacelor ceea ce ai curat la îndemînă : în primul rînd propria fantezie muzicală (lăudabilă, după cît s-a putut înţelege peste zgomotul penibil de fond al difuzoarelor), o grupă de tineri entuziaşti (în parte amatori, în parte studenţi), un dirijor pasionat, Radu Cozărescu... Filtrele şi potenţiometrele la DAC ! Le vom utiliza cînd le vom avea de calitatea cel puţin minimă cerută de o muzică gîndită pentru aşa ceva. Ştim cu toţii ce efort face Conservatorul „Ciprian Porumbescu" spre a-şi înjgheba pentru nevoile educaţiei muzicale — ce se cere pe toate planurile actualizată — un studio electronic, atît de necesar azi procesului de învăţămînt muzical. Este inadmisibil ca acesta să mai funcţioneze încă cu toate deşeurile sub nivelul minim de uzură admisibil...

Apreciem iniţiativele Societăţii „MUZICA" de a organiza periodic manifestări de acest gen, profitabile vieţii noastre muzicale, publicului interesat, amatorilor de muzică şi celor de meserie. Şi, un sincer cuvînt de laudă prezentării concertului şi efortului de realizare a contactului deschis dintre scenă şi sală, cu minuţie şi discernămînt reuşit de Radu Stan (din perspectiva „ultimei creşteri") !

N. BRÎNDUŞ

Recitaluri

În sala de concerte „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a avut loc la începutul lunii aprilie a.c. un recital de vioară cu piesele miniaturale ale lui Fritz Kreisler.

A fost o manifestare artistică cu totul originală a cărei valoare nu am putea-o sublinia îndeajuns.

Profesorul George Manoliu, decanul facultăţii de instrumente şi canto, el însuşi eminent interpret la vioară şi care ne-a reprezentat şi ne reprezintă într-o seamă de jurii internaţionale, a făcut mai întîi o prezentare de înaltă ţinută muzicală şi literară a celebrelor miniaturi kreisleriene.

Toţi cei ce l-am auzit pe marele Kreisler, care împreună cu Enescu şi Thibaud au însemnat suprema artă a cîntului la vioară în prima jumătate a veacului nostru au trăit clipe emoţionante. A fost aşa cum atît de bine a spus conferenţiarul George Manoliu „o restituire a demnităţii pieselor mici" — acele piese care au făcut de altfel gloria lui Kreisler.

La început, marele violonist, complet necunoscut, dar dispunînd de un uriaş talent de melodist, a recurs la un truc pe care l-a mărturisit, mai tîrziu, singur. Anunţa în programele sale „transcripţii după manuscrisele unor mari clasici" ca Pugnani, Martini, Corelli etc. Acestea s-au bucurat de un succes extraordinar. Ne-a făcut şi nouă mare bucurie să le auzim executate astăzi de o duzină de elevi care fiecare — afirmăm fără ezitare — s-a dovedit a fi un autentic artist. Ovidiu Stănculescu în *Tempo di Minuetto* (în stilul lui Pugnani) a cîntat cu multă siguranţă în atac, cu o intonaţie fermă şi cît se poate de nuanţat.

În *Andantino* de Padre Martini, Tereza Neculce a vădit gingăşie şi a redat atrăgătoarea melodie cu graţie. Ruxandra Colan în *Variaţiuni pe o temă de Corelli* a cîntat cu o agilitate impresionantă, dovedind totodată o indiscutabilă noblete în frazare.

Mihai Elekes a cîntat *Siciliana şi Rigaudon* (scrise în stilul lui Francoeur) cu o justă respectare a tempilor, distingîndu-se în *Rigaudon* prin celeritatea şi totodată precizia şi transparenţa cu care a cîntat.

Au urmat apoi melodii din lucrările cunoscute ale unor mari compozitori ca de pildă celebra arie scrisă de Gluck în *Orfeu*, pentru flaut, şi pe care violonista Elena Popescu a cîntat-o cu o linişte şi distincţie atrăgătoare. Ea a cîntat de asemenea piesa *Schöne Rosmarin* scrisă de Kreisler cu acea notă nostalgică specifică şi care a dovedit sensibilitatea deosebită a interpretei.

Marcel Frandes a prezentat *Rondino* pe o cunoscută temă de Beethoven cu o desfăşurare perfect egală, foarte măsurat şi în stilul cerut, iar Alexandru Orban, într-o mazurcă de Chopin a cîntat cu mici ezitări de bun gust — cu acele *rubato*-uri caracteristice marelui polonez.

Au urmat apoi, transcripţiile din muzica spaniolă atît de dragi nu numai lui Kreisler dar şi lui Thibaud şi Enescu, piese care nu încetează să delecteze pe toţi iubitorii muzicii spaniole cu captivanta ei melodicitate. Astfel, Sabina Coleaşă în *Romanţa andaluză* de Granados a cîntat cu mult patos iar Luciana Gheorghiu a prezentat *La vida breve* de Manuel de Falla cu un nerv realmente spaniol.

În *Recitativul şi Scherzo-Caprice* de Kreisler, Horia Tudor a cîntat mai întîi cu un sentiment dramatic apoi (în *scherzo*) spumos, cu vivacitate.

Sabina Coleaşă a cîntat şi *Capriciu vienez* cu o poantă de umor şi cu toată juvenilitatea cerută. Florin Szigheti, deşi a cîntat puţin mai repede piesa *Liebesfreud* i-a imprimat acel nerv şi viaţă specific vieneze, aşa cum a fost concepută de compozitor.

În sfîrşit, Petru Csaba a încheiat acest minunat ciclu, cîntînd în chip strălucit şi ca un adevărat solist-concertist, celebrul *Vechiul refren*...

Ţinem să aducem cu acest prilej neprecupeţite elogii pianistelor Marieta Leonte şi Inca Iliescu. Ele nu au fost nişte „acompaniatoare" ci au avut o substanţială participare artistică la interpretare. Au cîntat cu multă finete, au punctat totdeauna cu ireproşabile accente cîntul violoniştilor iar atunci cînd au avut pasaje solistice s-au dovedit a fi demne de acest rol. Am dori să se afirme mai frecvent în piese pianistice de sine stătătoare.

A fost o manifestare care cinsteşte Conservatorul „Ciprian Porumbescu" şi organizatorul ei prof. Manoliu, exprimîndu-ne convingerea că ea va fi repetată într-una din marile noastre săli de concert şi totodată radiotelevizată.

J. — V. P.

*

În cadrul manifestărilor omagiale pe care Liceul de Muzică Nr. 1 din Capitală le dedică celor trei decenii de la Eliberare şi Congresului al XI-lea al P.C.R., cîţiva profesori ai acestui Liceu, au susţinut, la Sala mică a Palatului, un recital de muzică de cameră.

Am audiat în interpretarea pianiştilor Victoria Petri, Remus Manoleanu, Paul Surdulescu şi Mihai Marinescu : *Sonata a III-a* de Prokofiev, *Sonata în Re major KV 576* de Mozart, *Melopee* de Liviu Comes, *Mephisto-vals* de Liszt şi *Suita op. 14* de Bartók. De asemenea, am urmărit evoluţia violonceliştilor Gabriela Constantin şi Andrei Csaba (*Sonata* de Debussy şi respectiv de Şostakovici) şi a violonistului Radu Iancovici (*Sonata-Brevis* de Alfred Mendelsohn), acompaniaţi de către Victoria Petri şi Ovidiu Cucu.

Interpreții s-au dovedit posesori ai unor solide cunoștințe muzicale, dublate de reale însușiri de tehnică instrumentală, ce le-a permis tălmăcirea cu sensibilitate și profunzime, dezinvoltură și expresivitate a unor elevate pagini camerale din literatura pianului, viorii și violoncelului.

Din păcate, trebuie s-o spunem cu regret, la această reușită manifestare au absentat nemotivat, tocmai cei ce trebuiau să fie prezenți în număr mare : elevii și profesorii Liceului de Muzică Nr. 1.

C. R.

„Oklahoma" de R. Rodgers

După *My Fair Lady*, cel mai răsunător succes internațional al „musical"-ului american, Teatrul de Operetă a mers la originile genului, înscenînd lucrarea care i-a deschis acestuia calea spre notorietate și popularitate : *Oklahoma* de Richard Rodgers, pe libretul lui Oscar Hammerstein II. Împrejurările în care cei doi autori au colaborat pentru prima oară cu prilejul acestui spectacol merită a fi relatate pe scurt, deoarece conțin o substanțială doză de inedit. În mod ciudat, ambii au ajuns — în mod independent — la concluzia că povestirea populară „Green Grow The Lilacs" (Verde înflorește liliacul) de Lynn Riggs ar putea fi folosită drept sursă de inspirație pentru un „musical play". Ambii au supus această idee colaboratorilor lor din perioada respectivă, Richard Rodgers libretistului Larry Hart, iar Oscar Hammerstein compozitorului Jerome Kern, dar au fost refuzați net, întrucît niciunul dintre cei cărora li s-a făcut propunerea nu au avut încredere în succesul unei asemenea inițiative. Încrezător în proiectul său, Rodgers a reluat propunerea, adresînd-o lui Hammerstein, cu care a găsit imediat un limbaj comun. Premiera a avut loc, conform tradiției, într-un oraș de provincie, la New Haven, Connecticut, sub titlul *Away We Go (Plecăm împreună)*. Apoi autorii au adus lucrării mici retușuri, i-au schimbat titlul în *Oklahoma* și au prezentat-o la New York, în seara de 31 mai 1943, la St. James Theatre. Din ziua premierei, spectacolul s-a reprezentat fără întrerupere vreme de cinci ani și nouă luni, în timp ce un turneu în S.U.A. a parcurs în decurs de opt ani și jumătate 250 de orașe, iar o altă trupă a prezentat *Oklahoma* într-un turneu de trei ani în Australia. Apoi a urmat, începînd din 1951, Europa...

Ce a determinat un asemenea triumfal succes ? Explicațiile pot fi găsite într-un complex de calități, printre care mai ales ideea autorilor de a considera „musicalul" ca un spectacol în care muzica, dramaturgia și coregrafia se îmbină într-un tot unitar. La aceasta se adaugă melodiile inspirate ale celor 13 „numere" muzicale principale, de imediată accesibilitate, și caracterul popular al eroilor, oameni simpli din „West"-ul american și nu conți sau prinți din operetele clasice vieneze. Libretul aducea, la rîndul lui, momentul dramatic neobișnuit al unui omor prin propria imprudență a victimei, fapt nemaiîntîlnit în operetele tradiționale. Personajul în cauză este de altfel un „erou negativ" prin excelență, intrigant, acaparator, agresiv, a cărui dispariție nu face decît să precipite concluzia fericită a acțiunii — previzibilă de la bun început—, căsătoria celor doi tineri îndrăgostiți, fermiera Laurie și cowboy-ul Curly. Ce e drept, ulterioarele lucrări ale genului au impus părerea unanimă că „musicalul" trebuie să se bazeze pe un text dramatic puternic, teatral, bogat în conflicte, ceea ce a determinat folosirea unor capodopere ale dramaturgiei universale drept surse inspiratoare : „Femeia îndărătnică" de Shakespeare în *Kiss Me, Kate* a lui Cole Porter, „Pygmalion" de G. B. Shaw în *My Fair Lady* a lui Loewe, „Romeo și Julieta" de Shakespeare în *Westside Story* a lui Leonard Bernstein. Alături de acestea, libretul lui Oscar Hammerstein II, bazat pe povestirea lui Riggs, face în mod evident figură de rudă săracă !

În asemenea condiții, cînd există astăzi termenul de comparație al „musical"-urilor scrise în anii următori apariției primei realizări a genului, este firesc să ne explicăm marele succes obținut de *Oklahoma* la premieră datorită ideilor sale novatoare, dar totodată trebuie să admitem că producțiile de dată mai recentă — mult superioare ca ținută artistică a libretului și a muzicii — ne determină să privim această primă „mostră" cu oarecare îngăduință.

Spectacolul prezentat de Teatrul de Operetă în versiunea românească a lui Alecu Popovici și în înscenarea unui colectiv afirmat cu autoritate în anii din urmă prin montările sale de operă — regizorul George Zaharescu, scenografa Hristofenia Cazacu și maestra de balet Mihaela Atanasiu —, a urmărit în mod evident să realizeze unitatea muzică — dramaturgie — coregrafie, specifică, prin definiție „musicalului", și aceasta prin mijloace cît mai îndepărtate de cele folosite în opereta clasică vieneză. Intenția a fost fără îndoială lăudabilă și justificată prin tendința generală de modernizare a spectacolului de operetă, de eliminare a prafului așternut peste o seamă de montări învechite. Din păcate, măsura a fost însă în mai multe rînduri depășită, ajungîndu-se la momente de un fals dramatism, resimțite ca exterioare genului și acțiunii, și la mijloace care amintesc de anumite montări expresioniste de la începutul perioadei interbelice. Intrepătrunderea coregrafiei cu dramaturgia — preconizată de Rodgers ca o noutate încă de la *On Your Toes* în 1936 — justifică fără îndoială prezența masivă a baletului în scenă și participarea sa la numeroase secvențe ; măsura a fost însă și aci depășită, realizîndu-se o aproape permanentă și obositoare agitație scenică, datorită căreia acțiunea se urmărește adeseori cu oarecare dificultate. Din motive nu prea lesne de înțeles, apar în decor cîte una sau mai multe scări — dintre acelea folosite de zugravi pentru a se înălța spre zonele superioare ale pereților — pe care eroii urcă și coboară în timpul desfășurării jocului scenic, fără ca aceste ascensiuni să-și găsească o motivare limpede ; impresia de agitație sterilă apare în felul acesta și mai accentuată. Unele obiecții stîrnește și modul de îndrumare a deținătorilor rolurilor principale, spre interpretări care se îndepărtează de naturalețea absolut necesară mai ales cînd este vorba de eroi reprezentînd oameni simpli din popor : se folosesc exagerări în gestică și în mimică, mergînd la unii pînă la caricatură. În această ambianță generală, doar trei interpreți își păstrează bunul simț popular și firescul : Adriana Codreanu în Mătușa Eller, Ștefan Teodoriu în bătrînul Carneas Andrew și George Hazgan în pitorescul rol al turcului Ali Hakim, rătăcit în vestul american. Cuplul celor doi îndrăgostiți (Constanța Cîmpeanu și Elizeu Simulescu), personajul negativ Jud Fry (N. Ionescu-Dodo), ca și ceilalți eroi principali (întruchipați de Vali Niculescu, Ion Dinu și Marica Munteanu) acționează scenic conform cu indicațiile date de regie în sensul mai sus arătat, creînd desigur unele momente de antren sau de „suspense" dramatic, dar lăsînd cu toții impresia că poartă o haină incomodă, care-i împiedică să evolueze la largul lor. Din punct de vedere strict muzical, vocile interpreților principali au apărut întrucîtva obosite, avînd — ce e drept — de înfruntat și masa adeseori copleșitoare a orchestrei conduse de Liviu Cavassi. În scenele de ansamblu, la care a contribuit și corul pregătit de Florin Sămărescu, intensitatea sonoră și pregnanța ritmică au fost desigur de rigoare, realizîndu-se astfel de momente de culminație deosebit de sugestive, cum este — printre altele — finalul ce poartă însuși titlul spectacolului, „O-o-ok-lahoma".

Cu rezervele menționate pe parcursul acestor însemnări, *Oklahoma* are meritul indiscutabil de a familiariza publicul bucureștean nu numai cu încă una din creațiile consacrate ale „musicalului" american, ci chiar cu lucrarea care a deschis calea afirmării noului gen. Din acest punct de vedere, spectacolul Teatrului de Operetă se înscrie pe orbita efortului general de a asigura scenelor noastre un repertoriu axat cu precădere pe creația contemporană.

E. E.

DIN ȚARĂ

Brașov

În afara concertelor simfonice, ritmica manifestărilor înconjurătoare s-a resimțit de o neobișnuită acalmie. Am mai constatat-o cîteodată, e drept, foarte puțin frecvent, dar întotdeauna cu o serie de compensări ulterioare, dovedindu-se astfel că se produsese mai mult o regrupare de forțe decît un gol. Cu speranța că situația se va repeta în totul, trec la sublinierea principalelor aspecte din concertele Filarmonicii „G. Dima", unde creația românească, de fiecare dată la onoare, aduce adesea largi satisfacții celor de față.

Alegerile, din mănoasele ei holde, au fost deosebit de fericite în ultima lună prin accesibilitate, varietate și excelentă punere în valoare.

Începînd cu *Variațiile simfonice* de Mircea Basarab, o foarte măestrită și substanțială lucrare a compozitorului, care a dirijat-o cu însuflețită fermitate de caracterizare. Cele șapte mișcări ale *Variațiilor* sînt o ilustrare foarte izbutită a evoluției îmbelșugate în diferențieri, pînă la individualizarea de sine stătătoare și de proprie înfățișare și structură a fiecăreia din ele, deși elementul generator le străbate pe toate. Orchestrarea contribuie mult la crearea unor conjuncturi mereu reînnoite și reînnoitoare.

Miniaturile pentru orchestră de coarde ale lui Nicolae Chilf sînt ingenioase, cursive, adesea sprințare, conturate cu inventivitate și gust, colorate atractiv. Dirijorul I. Ionescu-Galați, receptiv și sensibil fiecărei sugestii a partiturilor și cu vigilența veșnic prezentă la sugerarea cea mai plastică a răsfrîngerii lor pe moment în acțiunea orchestrală, le-a asigurat toată comunicativitatea dorită.

De pe acum cu un foarte larg spectru repertorial și de un eclectism bine orientat, același muzician a condus, în alt concert, și prima audiție absolută a unui *Moto Perpetuo* de Dumitru Capoianu. Dacă îndemnul de a-l scrie a pornit, după cum ne informează programul de sală al concertului, de la dirijor, atunci felicitările trebuie, cu atît mai pe bună dreptate, împărțite între autor și interpretul principal. Piesa este un voios și voinicesc iureș vioristic de grup, contopind cu vervă inimoasă și multă isteține velocități păgînești cu evocări de vervă folclorică, asociere greu de imaginat dar și mai greu de realizat, ceea ce însă compozitorul a reușit cu deosebită abilitate. Sprijinul sonor al orchestrei, tradus în bine alese locuri prin mobilități de linii largi intervenind armonios în consistența polifonică generală, a fost foarte bine conceput. Triplu succes: autor, dirijor și orchestră, în frunte cu primul concert-maestru, violonistul G. Bălan.

Șiragul continuității în pozitiv s-a încheiat cu poemul pentru bariton și orchestră *Noapte de August* de Doru Popovici, pagină de mare interiorizare în frămîntările și simțămintele de retrăire a unei drame, rămase în urmă, dar răscolind încă gînduri de tulburare. Țesătura simfonică creează desfășurării vocale un mediu în care vibrează tragismul, dar desprinde și blînde și evocatoare rezonanțe din cîmpurile pămîntului nostru. Baritonul brașovean Paul Nicolaescu, care a pus în valoare de repetate ori creația lirică românească, a înțeles, redat și cîntat poemul în viu dinamism al concentrării interpretative (dirijor Iosif Conta).

O citare aparte se cuvine *Rapsodiei Argentiniene* de Juan José Ramos, o replică bogată în elemente tematice caracteristice, desenate ferm și dezinvolt, sugestive, atașante la *Rapsodia Albastră* de Gershwin, prin nimic însă direct debitoare ei, avînd un bine definit specific propriu și folosind dispoziții instrumentale cu totul de alt gen concertant. Interpretarea clară, degajată, moderată, de activă dinamică a ritmului și joc pianistic organizat într-o precizie specială de atac și nuanțare, a fost excelentă pentru lucrare și a aparținut pianistului Corneliu Rădulescu (dirijor Mircea Basarab).

Prezentările pur simfonice au fost încredințate dirijorilor Mircea Basarab, I. Ionescu—Galați și Iosif Conta, care a înscris și o foarte aplaudată demonstrație de execuție și interpretare la activul propriu cît și la cel al Filarmonicii „G. Dima" cu a doua *Suită din Daphnis* și *Chloe* de Maurice Ravel.

În încheierea cronicii, două frumoase momente ale ultimei luni de muzică. Părtaș solistic la concertul orchestrei de cameră a Filarmonicii, Wolfgang Güttler, astăzi consacrat și peste hotare ca un artist excepțional al contrabasului, a înscris încă un succes de răsunet în palmaresul său din care nu lipsesc de fel asemenea sărbătorești confirmări. Într-un *Concert* de Mozart, melodica caldă, suplă și curgătoare pe care i-o găsește contrabasul în chip atît de neobișnuit, în privilegii de mare muzicalitate de care au parte în asemenea măsură numai vioara și violoncelul, a stîrnit entuziasmul întregului public care a cerut cu insistență și a obținut patru bis-uri, în care actualul și improvizația au strălucit fiecare, unanim ovaționate.

Ilinca Dumitrescu, solistă în *Concertul în la minor* de Grieg, are facultatea și forța de a concentra ca într-un aliaj, intuiția și inteligența pianului, simțul adîncitor al expresivității, elocința unei prezențe temperamentale intense. În astfel de condiții interpretative, arhicunoscutul *Concert* de Grieg și-a regăsit farmecul proaspăt al spontanului și marile ecouri de interior ce l-au dictat, luîndu-și o sesizantă revanșă asupra efectelor instrumentale de suprafață și excesivă cristalizare cvasi rutinieră pe care o întîlnim uneori prin lumea pianiștilor. Deși tinerească, tehnica avîntată și subtilă a Ilincăi Dumitrescu atinge adesea nivelul virtuozității, dar întotdeauna cu întregul accent pe muzică, urmărind strîns și în mare sensibilitate fiecare din momentele desfășurării și găsindu-le tainicul fir de legătură care le supune unui tot inseparabil. Pentru tînăra artistă, obișnuita formulă de apreciere a „speranțelor" nu-și mai are rostul. Arta sa ne dă dovada unor actuale și frumoase certitudini.

Romeo ALEXANDRESCU

Cluj

Unul din concertele Filarmonicii din luna martie a oferit iubitorilor muzicii din Cluj, prin audierea oratoriului „Anotimpurile" de Joseph Haydn, prilejul cunoașterii unui remarcabil opus al creației vocal-simfonice.

După efortul pretins de oratoriul ce-l terminase abia, „Creațiunea", istovit, la vîrsta de 70 de ani, Haydn se vedea din nou asaltat de proaspătul său colaborator — van Swieten — să înceapă un nou proiect. Van Swieten apreciind cum se cuvine partea

de succes ce-i revenise din colaborarea la „Creațiunea", era hotărît să-și lege numele de o glorie durabilă, pe care i-o putea oferi acum această fericită combinație artistică. Îi prezentă compozitorului un libret inspirat din poemul englez al iluministului James Thomson — „Seasons". Insista căci față de primul, aceasta era cel puțin o lucrare lipsită de suspiciuni, exclusiv laică. Așa „Papa Haydn" a cedat pînă la urmă și timp de doi ani, scriind într-un ritm sufocant a terminat partitura, predînd editurii Breitkopf și Härtel (1801) peste 500 de pagini de manuscris. Lucrarea aceasta cu adevărat „i-a sfărmat șira spinării".

„Anotimpurile" a devenit un amplu oratoriu, un imn al naturii și bucuriilor ei. Izul pastoral irizează permanent o tentă de limpezime și de binefăcător echilibru sufletesc, cu o melodică colorată de intonație populară. Cadrul îl constituie natura, contemplată de povestitori, cor și orchestră, fiecăruia compozitorul distribuindu-le atribuțiuni specifice sau evoluții conjugate.

Am reascultat-o iar la Cluj pe soprana VIRGINIA MANU, care a dat dovadă și în această pagină, de aceeași validă afinitate cu linia interpretativă concertistică, dublată de o cuceritoare muzicalitate și fină sensibilitate. Tînărul tenor FLORIN DIACONESCU a impresionat prin vocea strălucitoare, frumoasă într-o interpretare plină de spontaneitate. Basul MIRCEA MOISA, solist la Opera clujeană, a produs o deplină satisfacție prin această primă evoluție de concert. Deține un glas de mare noblețe, egal și pur în toate registrele, cu o intonație extrem de îngrijită. A interpretat dificila sa partitură cu lejeritate și naturalețe, imprimînd sonorității vocale caracterul indicat de ideea textului poetic.

Concertul a oferit din nou prilejul evoluției corului Filarmonicii, fixat deja în mod deosebit în atenția publicului. Deținînd privilegiul unei formații de voci tinere, corul s-a impus prin puterea de omogenizare, prin momentele de virtuozitate, accentuînd totuși poate prea adesea caracterul solemn, monumental. Interpretarea sa a cunoscut o curbă ascendentă, integrîndu-se tot mai mult în intențiile complexelor cerințe ale partiturii. Cu totul meritorie apariție în acest concert a ansamblului coral se datorează îndrumătorilor lui în egală măsură — prof. Dorin Pop și tînărul său asistent Florin Mihăescu.

Orchestra a susținut cu conștiinciozitate serioasa dificultate a partiturii, chiar dacă unele neînsemnate momente nu au fost deplin realizate. Foarte bună sonoritatea clavecinului (Eva Sava).

În sfîrșit admirația și aplauzele auditorului s-au îndreptat cu entuziasm spre dirijorul EMIL SIMON care și-a asumat răspunderea prezentării acestui monumental opus, într-o execuție din care au fost reduse doar puține pagini. Dar așa cum știam că va fi, mîna apreciatului dirijor a reușit să dea lucrării un profil pregnant, să omogenizeze ideal soli, cor și timbre orchestrale într-o execuție aflată sub semnul alesei virtuozități, vigorii și scînteia fanteziei, al unei concentrate atenții.

Concertul a fost, fără rezerve, menit să entuziasmeze deopotrivă melomani, muzicieni, interpreți, menit să fie un eveniment de excepție prin calitatea interpretării și singularitatea audiției.

Rodica POPESCU

*

Un ansamblu simfonic alcătuit din orchestranți adolescenți, încîntă mai întîi ca aspect. Cînd și impresia auditivă e favorabilă, prin o surprinzătoare maturitate în execuție și amploare sonoră, un atare concert cucerește fără rezerve.

Simfonicul claselor VII—IX de la Liceul de muzică din Cluj, a început cu *Suita a II-a* de Dariu Pop. A fost foarte bine venită programarea acestui compozitor clujean, ale cărui suite corale și orchestrale au o savoare rustică nealterată, cum e cazul și cu suita interpretată, *„de la Rodna"*, compusă în 1952.

Concursul național de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu" de la Suceava, ediția 1973, a acordat premii la trei concurenți din Cluj. Doi dintre aceștia au evoluat ca soliști în acest concert simfonic, Ioan Greluș (clasa VII-a), în *Concertul pentru flaut în Fa major*, de A. Vivaldi, și Paul Havaletz (clasa VIII-a), în *Concertul pentru violoncel în Re major* de L. Leo.

Orchestra a prezentat în continuare *Simfonia a VIII-a „Neterminata" în si minor* de Schubert și *Marș slav* de Ceaikovski.

Profesorul Gheorghe Laszlo, deși e la începutul activității sale ca dirijor, a dovedit totuși o temeinică stăpînire a partiturii și a orchestrei, realizînd un concert meritoriu.

*

O împămîntenită tradiție o constituie schimburile de concerte între Conservatoarele din țară. Recentul recital al Conservatorului „G. Enescu" din Iași în sala Bach a Conservatorului „G. Dima" din Cluj, a fost susținut de mezzosoprana Mihaela Agachi, studentă în anul IV, laureată a Concursului național al Institutelor de Artă-1973, acompaniată la pian de lectorul Ioan Welt. Posesoare a unei voci calde și expresive, Mihaela Agachi are și darul de a capta publicul prin dezinvoltura sa și emoția ce o transmite. Marii romantici Brahms, Hugo Wolf și Richard Strauss, au fost interpretați cu multă înțelegere. Chausson, Debussy, Enescu, precum și A. Stoia și Donceanu, au completat paleta bogată a cîntărețeii, într-un program ales cu gust. În încheiere, două arii, din operele Mignon de Thomas și Werther de Massenet, au evidențiat și frazarea susținută a cîntărețeii în compoziții de o mai largă respirație. O permanentă susținere a interpretării a fost asigurată de pianistul Ioan Welt, care rezolvă cu sensibilitate și profunzime capodoperele interpretate.

Cel mai elevat moment al recitalului, atît ca transmitere a emoției cît și ca subtilitate a interpretării, din partea ambilor artiști a fost liedul *Dimineața* de R. Strauss.

Un concert romantic, atît prin conținutul redat cuceritor, cît și prin elanul ce îl trezește !

Enea BORZA

Bacău

Înființat cu aproape 20 de ani în urmă, colectivul artistic al orchestrei simfonice băcăuane reprezintă unul dintre puținele ansambluri de stat cu o existență permanentă în Moldova. Centru cultural de tradiție, orașul lui Bacovia a simțit nevoia unei vieți muzicale organizate, continue, și așa s-au născut Liceul de muzică și Filarmonica de Stat. Din 1957 și pînă în prezent inimosul colectiv moldovean a parcurs un drum mai lung decît cei 18 ani calendaristici consumați de la înființarea lui : a fost drumul dificil al închegării unui ansamblu simfonic din elemente umane entuziaste dar nu întotdeauna suficient pregătite pe plan profesional. Acest proces de cristalizare al orchestrei se continuă și în prezent, ponderea celor cu studii medii și superioare devenind evidentă în perioada din urmă. Saltul valoric realizat în ultimii ani se datorează și inimosului director al instituției, tînărul dirijor Ovidiu Bălan care a adus odată cu talentul și abnegația sa entuziasmul celor abia trei decenii de vîrstă. Format în paralel cu orchestra pe care o conduce, Ovidiu Bălan, dornic de perfecționare, a urmat o serie de cursuri speciale în țară și

peste hotare, împărtășind apoi proaspăta experiență cîștigată colectivului pe care îl conduce. Alături de Ovidiu Bălan, *Igor Ciornei, dirijor permanent*, se distinge printr-o activitate nu mai puțin fructuoasă.

Orchestra a realizat stagiuni permanente în numeroase localități : Gheorghe Gheorghiu-Dej, Moinești, Comănești, Piatra-Neamț, Bicaz, Roman și altele.

Creșterea valorică a ansamblului a avut drept rezultat realizarea colaborării cu unii dintre cei mai cunoscuți interpreți și dirijori din țară : Ion Voicu, Ștefan Ruha, Valentin Gheorghiu, Arta Florescu, Iosif Conta, Ion Baciu, Corneliu Dumbrăveanu, Remus Georgescu ș.a., precum și cu o serie întreagă de instrumentiști sau șefi de orchestră străini.

Despre repertoriu se poate spune că acumulările calitative realizate de orchestră s-au răsfrînt favorabil și asupra unei posibilități tot mai largi de abordare a literaturii preclasice, clasice, romantice și moderne. În actuala stagiune, spre exemplu, au fost executate o serie de lucrări considerate drept foarte dificile, atît pe plan tehnic cît și interpretativ, pe prim loc situîndu-se cîteva simfonii de Bruckner. Creația românească, aflată la loc de cinste în repertoriul formației, numără nume de prestigiu : Enescu, Jora, Paul Constantinescu, Olah, Mircea Chiriac, Toduță, Achim Stoia, alături de mai tinerii Mihai Moldovan, Al. Hrisanide sau Nicolae Brînduș. Preocuparea pentru clarificarea unor problematici ridicate de creația autohtonă contemporană s-a concretizat prin organizarea unor simpozioane și decade ale muzicii românești.

Filarmonica băcăuană se dovedește a fi, pe zi ce trece, un ansamblu cu posibilități artistice în plină dezvoltare, capabil să contribuie la opera nobilă de răspîndire a artei muzicale în pături tot mai largi de oameni. Această frumoasă misiune are toate premizele favorabile pentru a fi dusă la bun sfîrșit în condițiile seriozității cu care se lucrează aici.

Dan BUCIU

Craiova

În fața unei săli arhipline, corul și orchestra Filarmonicii „Oltenia" a prezentat, în luna aprilie, un concert remarcabil.

A fost interpretat poemul-cantată *Balada izvoarelor luminii*, pentru cor de copii, cor mixt și orchestră de Claudiu Negulescu.

Compozitorul, cunoscut publicului craiovean (în stagiunea trecută fiindu-i prezentată *Balada Nicolinei*), este autorul a numeroase cîntece pentru voce și pian, lucrări instrumentale de cameră, muzică corală. Dintre lucrările sale simfonice și vocal-simfonice, sînt de amintit : *Balada Dobrogeană, Cantată festivă pentru aniversarea Republicii, Ceferiștii Bărăganului, Strigăt prin veac.*

Claudiu Negulescu se remarcă și printr-o continuă și susținută activitate de dirijor și îndrumător al formațiilor corale de amatori.

Lucrarea, prezentată în primă audiție craioveană, a fost concepută încă în anul 1953 și face parte din ciclul vocal-simfonic *Laudă Patriei*, compus din 4 cantate : *Balada Nicolinei, Balada prieteniei, Balada Eliberării* și *Balada Izvoarelor luminii.*

Concepută în trei părți, cantata redă eroismul tinerilor constructori de hidrocentrale de la Bicaz, Lotru, Someș, Olt.

Remarcăm participarea corului Filarmonicii craiovene (dirijor Alexandru Racu), care în toate momentele de intervenție a răspuns prompt, cu sonoritățile cerute de partitură.

O mențiune specială pentru corul de copii al Liceului de muzică și arte plastice din Craiova (dirijor profesor Grigore Ștefănescu), a căror glasuri cristaline și curate se îngemănează cu ale celorlalți coriști, într-o sincronizare perfectă cu orchestra simfonică.

Teodor Costin, dirijorul concertului, a reușit printr-o gestică expresivă să redea într-un tablou unitar și sugestiv sensurile ce se desprind din conținutul cantatei.

Programul concertului a fost întregit de evoluția violonistului Ion Voicu, artist al poporului, care a interpretat *Concertul în Re major pentru vioară și orchestră* de Beethoven.

Boris CHELARU

Lugoj

La cea de a VII-a ediție a Festivalului coral internațional „Mai-Varna '73", România a fost reprezentată prin Corul „Ion Vidu" al Casei de Cultură din Lugoj, dirijat de prof. Remus Tașcău.

În cadrul Festivalului au susținut concerte coruri din R.P. Bulgară, R.P. Ungară, R.S.F. Jugoslavia, Austria, R.D. Germană, R. F. Germania și R.S. Cehoslovacă.

Formațiile participante au avut misiunea de a susține concerte, cu o durată de 30 de minute, bazate pe un repertoriu variat ca stil și conținînd piese din repertoriul național și universal, cu includerea obligatorie a unei piese bulgărești.

Concertul formației lugojene (19 mai), alături de coruri din Ungaria, Jugoslavia și R.F. Germania, a fost transmis în direct de Radio Sofia.

Ceea ce a deosebit corul lugojean de celelalte formații participante a fost tehnica sa vocală, omogenizarea vocilor, acordajul și expresivitatea deosebită, calități subliniate de personalități ale vieții noastre muzicale, cu ocazia participării la cea de a III-a etapă a Concursului coral interjudețean „Cîntare patriei", cum sînt : D.D. Botez, Marin Constantin, Mircea Neagu, Carol Litvin, ș.a.

Cu prilejul manifestărilor la care ne referim, doi dintre cei mai apreciați dirijori bulgari au consemnat impresiile lor în Cartea de aur a corului nostru : „Sînt adînc impresionat de interpretarea și calitățile corului „Ion Vidu", de sonoritatea vocilor, de timbrele minunate, de felul de a cînta. Arta corului ne-a convins, încă o dată, de frumusețea și farmecul cîntecului românesc. Corul este un instrument perfect acordat, cu care tînărul și talentatul său dirijor, Remus Tașcău, cîntă cu mare măiestrie. Urez și mai mari succese corului și m-aș bucura de fiecare întîlnire cu arta lui" (Z. Mednikarov).

„Sînt foarte fericit că am avut prilejul să mă întîlnesc în orașul Varna cu arta interpretativă a corului „Ion Vidu" din Lugoj. Ce mi-a plăcut în special : sonoritatea spontană, claritatea intonației și transmiterea nemijlocită între public și cor. Este meritul dirijorului Remus Tașcău care știe să conducă cîntăreții, să-i impulsioneze, avînd în permanență interesul pentru echilibrul artistic" (V. Arnaudov).

Participarea la Festival ne-a adus nu numai bucuria succesului, prin obținerea Trofeului și Diplomei Festivalului, dar și încrederea că în viitor putem face și mai mult pentru afirmarea valorilor noastre muzicale.

Gh. LUCHESCU

Suceava

Există la Suceava o împămîntenită tradiție, un deosebit interes, aproape un fel de cult pentru memoria compozitorului din acele locuri, înmormîntat la Stupca acum 90 de ani.

Adînc intrat în conştiinţa românilor de pretutindeni prin imnurile sale mobilizatoare : *Pe-al nostru steag, Tricolorul, Cîntec de primăvară* (de 1 Mai), sau mereu emoţionanta *Baladă* şi optimista operetă „clasică" *Crai nou*, Ciprian Porumbescu nu este încă cunoscut în deplinătatea creaţiei sale.

Însemnate trepte pentru împlinirea acestui deziderat au fost realizate de Muzeul din Suceava, prin editarea a două cărţi de care nu se poate face abstracţie în viitor. Prima, *„Ciprian Porumbescu — documente şi mărturii"*, (1971), conţine 12 studii, semnate de Leca Morariu (Carol Miculi şi Porumbeştii), Paul Leu — 4 studii — Octav Monoranu, Ştefan Pavelescu, Victor Buta, Grigore Foit, Ciprian Raţiu, Maria-Luiza Ungureanu şi Ovidiu Pentelescu. Cea de a doua este o impunătoare *Monografie „Ciprian Porumbescu"* tipărită în 1972. Autorul, lectorul universitar Paul Leu, îmbină rigurozitatea cercetătorului şi minuţiosului istoriograf, cu pasiunea scriitorului pentru personajele cărora le dă viaţă. Volumul conţine 27 planşe cu numeroase ilustraţii şi rezumate în limbile franceză şi germană. Prin lectura vieţii lui Ciprian Porumbescu prind relief febrilitatea, dăruirea şi entuziasmul, ce caracterizează toate acţiunile compozitorului, precum şi dramatismul dragostei sale şi a morţii timpurii, în pline vise de creaţie, înainte de a fi împlinit 30 de ani. Participarea lui Porumbescu în juriul concursului corurilor plugarilor români de la Chizătău, în 20 septembrie 1882, prezintă un deosebit interes. Chiar propriile lui rînduri sînt încă o dovadă despre căldura cu care a fost îmbrăţişată opera sa în Banat, mai curînd decît oricare altă provincie românească : „prin Lugoj, Timişoara, Caransebeş, oamenii mă cunosc mai bine decît la noi în Bucovina. şi cu respect se purtau faţă de mine..., mă purtau în braţe, iar la Lugoj făceau, în onoarea mea, soirée splendide".

În subtitlul *1. Încercări literare*, din cap. VII, îi sînt relevate realele însuşiri literare, ce le completează pe cele muzicale. Fragmentele citate din scrisori sau din jurnal, semnate de Ciprian Porumbescu, trezesc o îndreptăţită dorinţă de a vedea un al treilea volum editat de Muzeul din Suceava, alcătuit tot prin competenţa lui Paul Leu, care să cuprindă lucrările sale literare. Literatura română ar cîştiga un scriitor memorialist, iar muzicologia, documente inedite. Între poeziile în limba germană, cele închinate iubitei sale Berta Gorgon (fiica pastorului reformat din satul vecin, Ilişeşti), se înscriu tot în sfera autobiografică. Subtitlul *2. Activitatea componistică*, din acelaşi capitol, conturează, nu fără o anumită intuiţie, opera compozitorului. Aici se cer însă completări, în viitoarele lucrări, pe care tot Muzeul din Suceava este dator să le scoată la lumină. Mai întîi se aşteaptă o listă completă a lucrărilor sale muzicale, după categorii : piese instrumentale, vocale (lieduri, coruri), muzică pentru teatru. Lucrările sale didactice, relevate de asemenea de Monografie, merită să figureze alături de compoziţii, iar *Colecţia de cîntece sociale pentru studenţii români*, compuse şi dedicate junimii academice române (Viena, 1880), poate chiar să fie reeditată.

Suceava este şi sediul unor însemnate acţiuni care includ şi tendinţa de a populariza compoziţiile lui Ciprian Porumbescu. E vorba de *Concursul de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu"*, pentru elevi şi pionieri pînă la 15 ani, iniţiat de Consiliul judeţean pionieresc şi Comitetul judeţean pentru cultură şi educaţie socialistă Suceava şi Uniunea Compozitorilor din R.S.R. Participînd la lucrările juriului în ambele ediţii, pot să relatez şi numărul redus al concurenţilor care au avut în repertoriu lucrări de Porumbescu. Acest concurs naţional, inedit şi pe plan internaţional, are menirea de a încuraja interpretarea instrumentală, de a depista talente şi de a promova creaţia autohtonă. Şi pentru acest scop, opera lui Ciprian Porumbescu, cuprinzînd şi un număr mare de piese instrumentale necunoscute, trebuie editată.

E. B.

RECENZIE

Creaţia compozitorului D.D. Botez, numărînd peste 100 de opusuri, întregeşte profilul spiritual al pedagogului a cărui activitate, desfăşurată timp de mai multe decenii în cadrul catedrei de dirijat a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", a contribuit la instruirea cu competenţă şi dăruire a multor generaţii de studenţi, a dirijorului corului Filarmonicii „George Enescu", a animatorului mişcării corale din ţara noastră.

Editura muzicală a tipărit în luna în care compozitorul a fost sărbătorit cu prilejul împlinirii a 70 de ani o plachetă ce cuprinde *Patru cîntece populare din Judeţul Sibiu*, culese de învăţătorul N. Hanzu şi prelucrate pentru cor mixt de Dumitru D. Botez, dedicate Corului Căminului cultural din comuna Gura Rîului.

În toate cele patru prelucrări corale *(Bade, pentru dumneata, Lasă-mă măicuţă-n pace, Plînge-mă, maică, cu dor, Busuioc cu măciulie)*, compozitorul, păstrînd savoarea şi autenticitatea melodiilor populare, le învesmîntează într-o meşteşugită haină armonică, integrîndu-le unui stil larg accesibil. Sînt, de fapt, patru reuşite „miniaturi" corale (toate la un loc durează circa 7 minute) ce pot fi executate sub forma unei suite, datorită mişcărilor contrastante în care sînt concepute *(Andantino, Allegretto, Lento poco rubato, Învîrtita)*.

Constantin RĂSVAN

FLORIN EFTIMESCU

M-am întristat mult, aflînd că Florin Eftimescu a încetat din viață. Ne părăsește pe neașteptate și prea de timpuriu, tocmai în momentul cînd instituția pe care o slujim de atîția ani împreună, avea mai mult ca oricînd nevoie de contribuția lui.

Colegi în generațiile care am învățat pe vremuri în Academia de Muzică, vechi colaborator în conducerea Conservatorului pe cînd mă aflam decan al Facultății Teoretice, membru de prestigiu al Catedrei de Armonie-contrapunct, compoziție, Florin Eftimescu mi-a fost întotdeauna prieten nobil și devotat, în toate împrejurările, civilizat și politicos, un adevărat om de omenie.

Născut în București în 1919, intrase în cel de al 55-lea an al vieții. E vîrsta la care s-au stins mulți dintre muzicienii noștri, vîrsta deplinei maturități, a împlinirii experienței, a înțelepciunii.

Florin Eftimescu era un muzician distins, prea sfios, prea modest pentru educația muzicală pe care o primise, prea puțin pretențios pentru cultura pe care o poseda. L-am admirat întotdeauna pentru buna creștere, pentru manierele alese, pentru respectul nutrit artei pe care o îndrăgise din fragedă copilărie, pentru bunăcuviința și afecțiunea, pe care le utiliza în relațiile cu oamenii.

Ani de zile am urmărit cu simpatie viața lui discretă, condescendența față de colegi, dragostea față de elevi și devotamentul filial față de venerata lui mamă.

Florin Eftimescu s-a aflat întotdeauna printre cei care se mulțumesc cu puțin, care nu pretind nimic de la nimeni, care nu invidiază, deși își înăbușea impulsurile în discreție și tact. Agresivitatea, infatuarea, aroganța, ambițiile erau pentru el lucruri necunoscute, față de care se rușina auzindu-le. Așa sîntem noi oamenii. Ne-am obișnuit să nu recunoaștem calitățile semenilor decît odată cu regretele postume.

A fost elev de compoziție al profesorului Mihail Jora — a studiat de asemenea pianul și-a trecut licența în drept. Mi-amintesc de tînărul studios, plin de avînt și speranțe, cu care împărtășeam gîndurile bune și planurile de viitor.

Începuturile activității lui, pornite cu modestia și sfiala care îl caracterizau, dovedesc răbdarea și străduințile susținute ale unui om care și-a propus să devină util muzicii românești, învățămîntului, culturii noastre, cît mai multor oameni.

Profesor de pian la Liceul militar muzical, la Conservatorul „Lyra", asistent la Academia de Muzică în 1946, apoi, fără întrerupere conferențiar, profesor, director de studii, de două ori decan, prorector în actualul Conservator, Florin Eftimescu a devenit un devotat slujitor al învățămîntului muzical, căruia i-a dedicat aproape în întregime timpul, energiile, preocupările, idealurile. A fost un excelent profesor de armonie. Cursul lui avea ținută, meticulozitatea lui impunea studenților corectitudine, exigența lui îndemna la lucru. Învățămîntul nostru muzical superior pierde un eminent profesor în plină activitate. Elevii săi ar fi putut profita, muzica românească de asemenea.

În munca administrativă de organizare și conducere în care și-a irosit o bună parte din activitatea lui, a pus întotdeauna distincție, calm, tact, devenind un colaborator prețios și util colectivului, reprezentînd ani în șir o permanență pe lîngă care s-au succedat rectori și decani. Munca lui discretă, adesea nebăgată-n seamă, a fost dăruită cu generozitate instituției și problemelor învățămîntului într-o perioadă plină de frămîntări, de căutări, de transformări, care solicitau permanent răbdare, calm și eforturi susținute. Le-a dovedit din plin.

Florin Eftimescu a scris muzică de teatru, muzică vocal-simfonică, muzică simfonică, muzică de cameră — în special muzică de cameră — vocală, corală. Din aceeași sfială și modestie — care-l caracterizau în toate împrejurările — creația sa a rămas oarecum în umbră față de activitatea intensă didactică și administrativă în învățămînt. Sînt sigur că dragostea, bunăvoința și simțul de datorie al colegilor care l-au înțeles și iubit, recunoștința elevilor vor descoperi în lucrările lui inspirația caldă, sensibilă, trăsăturile pline de distincție ale unei muzici scrisă cu meșteșug și rafinament. Pentru că ar fi nedrept ca opera unui compozitor, care n-a știut să și-o impună în timpul vieții, să-și împlinească pînă la urmă o soartă nemeritată, fiind dată uitării.

Eu știu că *Poemul pentru violoncel și orchestră*, *Sonata pentru pian*, *Sonata pentru vioară și pian*, *Cvartetul de coarde*, *Liedurile* sînt pagini valabile ale muzicii românești, pe care tezaurul școlii noastre de compoziție și le va însuși. Va fi un omagiu meritat adus muzicianului dispărut prea devreme și pe care i-l datorăm.

Aș vrea ca gîndurile mele exprimate în această tristă împrejurare să-și găsească ecou în inimile colegilor care ne-am străduit, ne-am frămîntat și ne-am bucurat pentru muzica românească în Conservator și în Uniunea compozitorilor, în anii hărăziți să-i trăim împreună.

Aş vrea să înţeleagă tinerii noştri studenţi că destinele muzicii româneşti se împletesc din contribuţiile generaţiilor care se devotează intereselor ei superioare şi în acest sens să aprecieze şi să cinstească aportul şi jertfa lui Florin Eftimescu.

Ion DUMITRESCU

★

Cu puţine zile în urmă, profesorul Florin Eftimescu intra în clasa în care îl aşteptau studenţii săi, cărora le împărtăşea cu generozitate crîmpeie din avuţia încorporată în dimensiunile gîndirii sale, în sensibilitatea şi gustul său ales.

Moartea fulgerătoare l-a răpit în perioada deplinei maturităţi creatoare, cînd putea să se consacre în liniştе unei întinse opere ştiinţifice şi artistice, date fiind atributele pe care le întrunea personalitatea sa, dublate de o severă disciplină interioară. Era înzestrat cu o mobilitate a gîndirii care îi permitea aplicarea logică şi creatoare a bagajului său de cunoştinţe situaţiilor neaşteptate pe care le oferă arta muzicală din totdeauna, cu precădere cea a secolului XX.

A avut intuiţia timpurie a ceea ce poate însemna domeniul învăţămîntului pentru progresul neîntrerupt al culturii noastre muzicale, căreia i-a dedicat — ca şi alţi colegi de generaţie — cei mai frumoşi ani ai scurtei şi neliniştitei sale vieţi. Puţini dintre cei prezenţi cunosc efortul mare depus pentru clarificarea problematicii învăţămîntului muzical superior, neliniştea interioară provocată de multele incertitudini şi obstacole ce se cereau smulse din mentalităţile vetuste, anacronice. Etapele parcurse de instituţia în care ne desfăşurăm activitatea, clarificările ce au avut loc în domeniul didactic, metodologic, artistic nu pot fi desprinse de contribuţia profesorului Florin Eftimescu, de devotamentul şi neobosita muncă dăruită şcolii.

În toamna acestui an şcolar, alături de colegii săi din comisia didactică a Consiliului profesoral al Conservatorului, a adus un ultim şi consistent aport la perfecţionarea şi modernizarea procesului instructiv-educativ. Ca şi în alte împrejurări au putut fi remarcate discernămîntul, spiritul analitic, preocuparea pentru valorificarea superioară a virtuţilor morale, pedagogice şi educative ale fiecărei discipline. Pentru toţi rămîne un model de sinceritate şi corectitudine, de generozitate şi afecţiune. La clasă a strălucit prin soliditatea argumentului şi demonstraţiei, rezultat al unei ample investigaţii personale, nu numai în domeniul armoniei, ci şi al altor discipline înrudite.

Contribuţiile sale se încheagă într-o imagine vie şi valorică a culturii mari, pe care a promovat-o cu consecvenţă de-a lungul celor aproape trei decenii de carieră didactică. Izbînzile colegilor săi de generaţie le-a salutat cu căldură şi entuziasm, era, în ciuda aparenţelor un temperament ardent care nu a pierdut niciodată legătura cu ceea ce este viu şi peren în viaţa noastră muzicală.

Petre BRÂNCUŞI

★

Tristul eveniment care îndoliază astăzi casa muzicii bruschează înţelegerea şi sensibilitatea noastră. Este greu de acceptat această neaşteptată dispariţie a unuia dintre cei mai buni colegi, din mijlocul nostru, din mijlocul activităţii, în care el a stat neobosit în primele rînduri. Cei ce cunosc munca grea, de răspundere, pe care oamenii capabili de dăruire o duc zi de zi pentru mai binele vieţii noastre artistice, pot măsura pierderea unei personalităţi ca cea a muzicianului FLORIN EFTIMESCU.

Am stat ani de zile lîngă el, lucrînd şi gîndind împreună pentru netezirea drumului tinerilor din cele două facultăţi ale Conservatorului nostru.

L-am admirat întotdeauna, pentru că era un muzician complet. Compozitor valoros, pianist excelent, profesor admirabil, om de cultură aparţinînd unei intelectualităţi de fină formaţie, Eftimescu şi-a modelat concepţia de artă şi de profesor pe un fond de sensibilitate creatoare, de cea mai nobilă esenţă. El a deslușit şi pătruns cu claritate toate subtilităţile fenomenului muzical dar şi aspra muncă de explicare, de îndrumare, de formare a unui muzician adevărat. Iubea studenţii muncitori şi talentaţi şi nu suporta lenea sau indiferenţa. Un tact deosebit l-a ajutat să echilibreze delicateţea sufletească cu fermitatea convingerilor sale. Poate că aceasta a constituit şi suportul autorităţii şi demnităţii cu care a condus facultatea sa, apoi munca de prorector. Chiar după ce s-a retras din aceste activităţi care-i puneau la grea încercare sănătatea, Florin Eftimescu a continuat să sprijine cu experienţa şi ideile sale acţiunile de perfecţionare a acestui delicat mecanism care este procesul de învăţămînt artistic. Absenţa lui din rîndurile celor pasionaţi pentru viitorul acestui învăţămînt o vom resimţi întotdeauna cu aceeaşi părere de rău, iar exemplul demnităţii şi modestiei sale de autentic artist şi profesor va stărui ca un imbold în amintirea noastră. Din partea Facultăţii de interpretare aduc un ultim şi îndurerat omagiu colegului Florin Eftimescu.

George MANOLIU

Muzica românească oglindită în presa din R. D. Germană

Timp de două săptămîni, în luna noiembrie, muzicienii români au fost oaspeții R. D. Germane, ca răspuns al manifestărilor similare desfășurate în țara noastră, pentru cunoașterea mai bună, reciprocă a culturii popoarelor prietene. Amploarea și semnificația „Zilelor muzicii românești" au fost reflectate pe larg în cronicile și comentariile presei din R. D. Germană, subliniindu-se cele mai importante aspecte legate de interpretare, creație, problematică a esteticii contemporane. Încă din numeroase materiale informative, care au precedat manifestările propriu-zise, putem deosebi o atitudine extrem de receptivă față de oaspeți. „Zilele muzicii românești... reprezintă prin numeroasele concerte la care participă artiști din R.S.România un punct culminant al vieții muzicale a celor două țări prietene", concertele fiind „menite nu numai să prezinte muzica compozitorilor unui popor prieten nouă, ele permițînd în același timp și o privire asupra unei esențiale părți a istoriei muzicii acestei țări" (THÜRINGER TAGEBLATT, Weimar, 20 XI 1973). Sînt de asemenea prezentate personalitățile interpretative și componistice care participă la realizarea concertelor, principalele creații ce vor fi prezentate, pregătind publicul a numeroase centre culturale pentru o bună primire a mesajului românesc. Seriozității și competenței pregătirii prin avancronici i-a urmat o conferință de presă la Staatsoper din Berlin, apoi desfășurarea concertelor și spectacolelor, integral comentate de cronici.

O privire atentă asupra școlii componistice, relevă înțelegerea muzicii enesciene — Rapsodiile și Simfonia I-a — comentată astfel după concertul Orchestrei Radiodifuziunii berlineze, dirijat de Mihai Brediceanu : „A fost un eveniment cînd a răsunat în timpul „Zilelor muzicii românești", prima Simfonie a lui G. Enescu. Scrisă la 24 de ani, ea scoate în evidență suflul de foc al artistului de geniu, patetica sa fantezie sonoră, simțul său pentru formă — și nu în cele din urmă dragostea sa pentru clasicii și romanticii artei sunetelor, care iese clar în evidență. Aici își găsește expresie în teme și imagini sensibil înfloritoare o inimă de artist fundamental cinstită". (NEUE ZEIT — Berlin, 23 XI). „Această lucrare — adaugă ziarul NEUES DEUTSCHLAND ,24 XI) — dovedește nu numai marele său talent, confruntarea lui cu tradiția, ci și serioasa sa strădanie pentru un limbaj național muzical propriu, pregnant în partea lentă". Privind alte lucrări cuprinse în programele de concerte se remarcă *„Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, care arată originea izvoarelor folclorice. Posibilitățile orchestrei sînt tratate briliant. Sonoritățile periferice par, cel puțin la prima audiție, să fie predominante" (THURINGISCHE LANDESZEITUNG, 29 XI). „Un interes puternic a stîrnit *Concertul pentru violină* de Wilhelm Berger. Formularea scurtă, concisă, adîncimea emoțională, ne-au făcut să recunoaștem o operă care urmărește o sinteză între tradiție și inovație" (THURINGISCHE LANDESZEITUNG) : „Berger a reușit să exprime mai clar idei proprii originale, într-o întruchipare muzicală corespunzătoare în *Concertul* său pentru violină. Acompaniamentul orchestral este conceput în stilul tragediilor antice, ca un cor care comentează, instrumentului solist îi este deschis un larg cîmp de dezvoltare". (SACHSISCHE ZEITUNG, 29 XI) ; „...lucrarea impresionează prin gestica sonoră serioasă, foarte densă și nervoasă, prin desfășurările tehnice și dinamice domoale" (NEUE ZEIT). „...lucrarea pentru orchestră, *București 1959* de Pascal Bentoiu ar putea fi mai mult atribuită muzicii distractive superioare..." (NEUE ZEIT) ; „Concertul a fost deschis cu *Tablouri din București* de Pascal Bentoiu, o lucrare simfonică în trei părți care trebuie să reprezinte muzical în imaginea ascultătorului *Șantier, Parcuri, Stadion.* Expresivitatea impresiilor a fost unită cu bogăția coloristică a compoziției". (SACHSISCHE ZEITUNG) : „Din părțile prevăzute cu titluri programatice, cea mai mare impresie a produs-o partea a doua, fermecătoare ca sonoritate, apropiată ca expresie mai mult de o Nocturnă *(Parcuri)*, pe cînd celelalte două tablouri nu au condus asociațiile ascultătorilor în direcția dorită". (BERLINER ZEITUNG).

Din lectura cronicilor asupra acestor manifestări se desprinde și o imagine cuprinzătoare asupra artei interpretative românești, de la viziunile dirijorale ale lui Mihai Brediceanu și Ion Baciu, la reușitele solistice ale lui Valentin Gheorghiu, Mihai Constantinescu și Wolfgang Güttler, precum și ale unor ansambluri — Corul „Madrigal" —, a unui colectiv de artiști lirici și unui grup de studenți ai Conservatorului din București. *„...Mihai Brediceanu,* un dirijor de operă și concert experimentat, care a avut succese pe plan internațional", scrie NEUES DEUTSCHLAND după concertul dirijat la „Metropol" din Berlin. Despre același concert, NEUE ZEIT remarcă : „Simfonia enesciană a fost interpretată cu bravură, sub bagheta dirijorului român Mihai Brediceanu... care din punct de vedere tehnic dirijoral are vederi largi, desfășurînd o lume specifică lucrării, afectiv și sonor". „Mihai Brediceanu a contribuit cu o știință suverană la realizarea tuturor operelor interpretate în această seară..." (BERLINER ZEITUNG) ; „Mihai Brediceanu posedă fără îndoială premisele pentru o interpretare expresivă, însă multe rafinamente s-au pierdut prin mișcările lui pline de temperament și amplitudine" (DER NEUE WEG din Halle). În urma programului dirijat cu Cappela de stat din Weimar, THURINGISCHE LANDESZEITUNG aprecia : „Dirijorul oaspete, *Ion Baciu,* a urmărit înainte de toate o sonoritate diferențiată și eleganță lejeră. O pregnanță mai mare ar fi avut ca rezultat ca *Suita* lui Enescu să obțină un succes mai persistent".

Comentatorul programului Filarmonicii din Halle subliniază, privind realizarea lui Valentin Gheorghiu : „Evenimentul cel mai important din această seară a fost *Concertul* de Paul Constantinescu. *Va-*

lentin Gheorghiu a ştiut să dea acestei compoziţii pregnanţă reprezentativă prin interpretarea sa pianistică atît de versată din punct de vedere tehnic, cît şi puternic expresivă. El a dovedit calităţile necesare atît pentru lirica părţii mediane, cît şi pentru vitalitatea părţilor extreme".

(DER NEUE WEG, Halle). De o primire deosebită, îndelung aplaudată, interpretarea partiturii lui W. Berger de către *Mihai Constantinescu* : „violonistul de renume mondial, care a redat Concertul cu pătrunderea spirituală şi liniştea interioară necesare. Interpretarea sa a fost mai puţin virtuoză decît expresivă, foarte nuanţată în sonoritate" (BERLINER ZEITUNG) ; „violonistul virtuoz a interpretat lucrarea îmbinînd sugestiv claritatea severă de gîndire cu sonoritatea amplă, luminoasă" (NEUE ZEIT) ; „Mihai Constantinescu s-a dovedit un virtuoz al viorii pe care doreşti cu plăcere să-l reîntîlneşti" (THURINGISCHE LANDESZEITUNG) ; „Mihai Constantinescu, el însuşi elev al lui Enescu, a plăcut ca solist prin redarea fascinantă şi dulce a minunatelor cantilene a ultimei remarcabile compoziţii (*Concertul* de W. Berger)" îşi încheie cronica THURINGER TAGEBLATT. O impresie puternică este şi cea lăsată de recitalul susţinut în Sala Apollo de contrabasistul *Wolfgang Güttler*, care „a făcut deja să se vorbească despre tehnica sa de-a dreptul fenomenală, pe plan internaţional... Arta de bravură a contrabasului care nu lasă impresia că ar fi goală sau moartă, ci este împletită la Güttler cu înaltă muzicalitate... Desigur că despre cele două lucrări româneşti părerile pot fi diferenţiate. *Sonata pentru contrabas solo* de T. Olah pare mai puţin consistentă ca substanţă. Studiul sonor *Evolution 83* de Lucian Meţianu, lucrat în fond cu aceleaşi mijloace, a apărut mai plin de fantezie... Ceea ce însă a demonstrat Güttler aici ca cunoştinţe tehnice, a fost uimitor..." (BERLINER ZEITUNG).

„Progresul în teatrul muzical românesc a fost confirmat de reprezentaţiile cu *Rigoletto* şi *Boema*, cu solişti români la Opera din Berlin" îşi încheie articolul Leo Berg în SACHSISCHE ZEITUNG. „Aplauze puternice a obţinut în primul rînd Octav Enigărescu, pentru interpretarea rolului lui Rigoletto... spectacolul a fost dirijat de Constantin Petrovici de la Opera din Bucureşti" (NEUES DEUTSCHLAND) ; „...punctele culminante ale ansamblului de cîntăreţi au fost Ludovic Spiess, predestinat vocal, ca Rodolfo, a cărui voce puternică posedă timbrul şi farmecul melodios corespunzător, precum şi Eugenia Moldoveanu, care a făcut impresia unei prospeţimi tinereşti, în Mimi, al cărei cîntec curgător a încîntat. Lor le-au fost adresate frecventele aplauze la scenă deschisă, ambii au redat în mod strălucit intimitatea lirică a partidelor lor, chiar dacă unele nuanţe au fost îngroşate de Spiess. ...Nicolae Constantinescu, Viorel Ban, Lucian Marinescu, Magda Ianculescu au cîntat şi au jucat cu elan. Ultima a sunat totuşi cam fără culoare. La pupitru a fost Constantin Bugeanu, un om competent, dirijînd sigur, adaptîndu-se cu totul cîntăreţilor şi acompaniindu-i mereu cu atenţie" (BERLINER ZEITUNG).

Unanime, cronicile semnalează prezenţa corului „Madrigal", drept „...un succes senzaţional" (după cum exclamă ziarul SACHSISCHE ZEITUNG, analizînd îndelung calităţile ansamblului : „pentru realizările oaspeţilor români, superlativele de care trebuie să faci uz cu rezervă sînt singura formă adecvată a evaluării. Perfecţiunea vocală, ritmică şi muzicală a interpretării lor a fost muzică corală de cameră de cea mai mare desăvîrşire". Înainte de concertele prezentate la Dresda, Erfurt, Heiligenstadt şi Leipzig, corul „Madrigal" apăruse la Berlin, la Volksbühne. „Acest cor condus de Marin Constantin se bucură deja de un bun renume în ţara noastră. Dar de fiecare dată eşti fascinat din nou de ştiinţa ireproşabilă a cîntăreţelor şi cîntăreţilor de la Conservatorul din Bucureşti, de perfecta lor cultură vocală, nemaiauzita nuanţare a sunetului complex, de virtuozitatea care pare fără efort, în care sînt stăpînite cele mai complicate îmbinări de sunete" (NEUES DEUTSCHLAND). Tot pe planul relaţiilor cu Conservatorul bucureştean a avut loc o întîlnire a reprezentanţilor lui cu profesori şi studenţi de la Facultatea de muzică „Carl Maria von Weber" din Dresda. Într-un amplu articol, SACHSISCHE NEUES NACHRICHTEN relatează desfăşurarea unui colocviu la care „Profesorul Liviu Comes a vorbit despre rolul folclorului în special în muzica contemporană a patriei sale... arătînd clar cîte posibilităţi există în amalgamarea celor mai moderne tehnici de compoziţie cu izvoarele folclorice... Punctul culminant l-a constituit, fără îndoială, concertul de încheiere, alcătuit în exclusivitate din studenţii Conservatorului din Bucureşti, o completare sonoră la expunerile colocviului... Executanţii au cîntat în general excelent. Ei au lăsat mai de grabă impresia unor muzicieni profesionişti cu experienţă, decît de studenţi. ...Trebuie relevate execuţia puternică a Cvartetului de coarde feminin, cu impresionantul *Concert pentru cvartet* inspirat din folclor de Paul Constantinescu şi cu *Cvartetul de coarde* de Berger, care tinde spre noi mijloace de expresie..."

O altă întîlnire, punînd bazele unor rodnice schimburi de opinii asupra artei contemporane, a avut loc la Uniunea compozitorilor din R. D. Germană, întîlnire comentată de asemenea pe larg de Manfred Schubert în BERLINER ZEITUNG. „...Acest colocviu, la care au participat din partea română compozitorul Wilhelm Berger, secretarul Uniunii Compozitorilor din R.S.R., precum şi muzicologul Dr. Vasile Tomescu şi compozitorul Pascal Bentoiu şi care s-a bucurat din partea noastră de activa participare a compozitorilor berlinezi, a fost un mod excelent în folosul informaţiei adîncite şi a arătat dezvoltarea muzicală a României socialiste.

Vasile Tomescu a vorbit despre *Succese şi perspective în creaţia muzicală românească*, în baza unor exemple selecţionate, caracteristice pentru dezvoltarea din ultimul timp, dintre care au plăcut mai ales o parte din finalul operei *Hamlet* de P. Bentoiu, interesanta lucrare din punct de vedere al sonorităţii, pentru flaut, de Liviu Glodeanu, bizarul poem simfonic *Vis cosmic* pentru vocaliză de tenor şi orchestră de Theodor Grigoriu, precum şi

coloratul studiu de orchestră *Coloana infinită* de Tiberiu Olah... O expunere foarte interesantă privind dezvoltarea istorică a muzicii românești a făcut Wilhelm Berger, deosebit de bine instruit din punct de vedere muzicologic. El a subliniat de exemplu marea influență a artei muzicale mai noi, franceze și germane. Ultima s-a manifestat îndeosebi prin elevul lui Max Reger, Mihail Jora, care a educat ca profesor prețuit pe aproape toți compozitorii români mai tineri..."

Considerat un important moment al vieții culturale a anului, momentul „Zilele muzicii românești" a fost urmărit cu mult interes de un numeros public, dornic să cunoască creația contemporană și viața muzicală românească. „Astfel de întîlniri sînt concludente pentru noi, mai ales că pînă acum am cunoscut muzica românească doar sporadic. Lucrările executate au confirmat felul în care se dezvoltă variatele forme de expresie în legătura vie cu folclorul, cum sînt ele experimentate mereu prin mesajul lor emoțional... *Zilele muzicii românești* s-au oglindit în programele multor concerte în diverse orașe ale republicii noastre și prin aceasta întreaga manifestare a primit o mai importantă semnificație" încheie Leo Berg, în SACHSISCHE ZEITUNG, retrospectiva dedicată prezențelor românești în R.D.Germană.

L. C.

Turneul orchestrei „Camerata" în Spania

Înființată în 1966, tînăra formație camerală a participat la numeroase concerte — în țară și în străinătate (Franța, Italia, R.D.Germană și R.F. Germania) — dovedind de fiecare dată multiple calități interpretative, bazate pe o serioasă și continuă pregătire artistică. Vastul său repertoriu cuprinde lucrări aparținînd epocii baroce, ca și lucrări contemporane. În rîndul compozitorilor români, orchestra „Camerata" se bucură de un interes constant (creatori ca Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Aurel Stroe și Anatol Vieru i-au dedicat lucrări reprezentative).

Personalități de seamă ale artei muzicale contemporane au elogiat orchestra „Camerata" (printre acestea — Leopold Stokovsky) pentru performanțele sale interpretative. Pierre Boulez, întîlnind formația românească la „Rencontre Internationale de la Jeunesse" de la Bayreuth, în anii trecuți, și-a exprimat, de asemenea, admirația sa deosebită.

Paul Staicu, dirijorul orchestrei „Camerata" (n. 1937) și-a făcut studiile muzicale la Conservatorul din București, perfecționîndu-se apoi la Academia de Muzică din Praga, unde a obținut o bursă în anul 1955. Cornist mai întîi la Filarmonica praghează, apoi la Filarmonica „George Enescu" din București, Paul Staicu este distins cu premii, medalii și diplome la concursuri internaționale de prestigiu : Praga, 1959 și 1962 ; București, 1953 ; Geneva, 1956 și 1962 ; Moscova, 1967, Birmingham, 1966. În anul 1969 a făcut parte din juriul Festivalului Internațional „Primăvara la Praga". Activitatea sa dirijorală debutează în 1963 (cu Sinfonieta de Benjamin Britten, interpretată în cadrul Filarmonicii „George Enescu"). Quintetul de suflători „George Enescu", din cadrul aceleiași Filarmonici bucureștene — quintet al cărui fondator este — repurtează numeroase succese în țară și în străinătate (Cehoslovacia, R.D. Germană). Elev al lui Constantin Silvestri, Paul Staicu se distinge prin desăvîrșita stăpînire a lucrărilor interpretate (în cursul acestui ultim turneu al „Cameratei" a dirijat din memorie, cu excepția Concertului de Vivaldi), prin vibranta concepție personală asupra lucrărilor. Unul din cronicarii spanioli remarcă : „...cu un gest energic, amplu, inspiră versiuni de mare nivel spiritual și admirabil încadrate în stilul dorit..." Și, același cronicar (Miguel Frechilla del Rey, „Triumful extraordinar al unei orchestre și al unui contrabasist excepțional", în „El Norte de Castilla", Valladolid, 7 februarie 1974) își exprimă admirația stîrnită de evoluția excepțională a orchestrei „Camerata".

Solist în Concertul în Re major, op. 6, nr. 3 (transcripție pentru contrabas și orchestră) de Vivaldi a fost remarcabilul tînăr virtuoz Wolfgang Güttler (n. 1945), recentă revelație a școlii interpretative românești, deținător al Premiului II al Concursului Internațional de la Geneva, 1973.

Programul executat în recentul turneu întreprins în Spania de orchestra „Camerata" a cuprins lucrări contemporane românești („Intermezzi op. 12, nr. 1 și 2" de George Enescu și „Codex Cajoni" de Doru Popovici) precum și lucrări din literatura preclasică universală („Concerto grosso în Fa major, op. 6, nr. 2" de Corelli ; „Concerto grosso op. 3, în mi minor" de Händel ; „Concertul în Re major, op. 6, nr. 3" (transcripție pentru contrabas și orchestră) de Vivaldi — alternînd uneori cu „Iarna" din „Cele patru anotimpuri", op. 8 ; „Divertisment în Si bemol major, K.V. 137" de Mozart).

Seria de concerte a fost deschisă cu cel dat în orașul Figueres, în 21 ianuarie. Au urmat, în ordine cronologică : Olot, 22 ianuarie ; la Caja de Ahorros Layetana, 23 ianuarie ; la Sociedad Oscense de Conciertos (Huesca), 24 ianuarie ; Soria, 25 ianuarie ; Gijón, 26 ianuarie ; Aviles, 28 ianuarie ; León, 29 ianuarie ; Vigo, 30 ianuarie ; Pontevedra, 31 ianuarie ; Lugo, 1 februarie ; Santiago de Compostela (mare centru universitar), 4 februarie ; la Sociedad Filarmonica Orensana, 5 februarie ; Valladolid, 6 februarie ; Salamanca, 7 februarie ; Caceres, 8 februarie ; Granada, 10 februarie ; Málaga, 11 februarie ; Ceuta, 12 februarie ; Cadiz, 13 februarie ; Sevilla, 14 februarie ; Badajoz, 15 februarie ; Jaén, 16 februarie ; Murcia, 18 februarie ; Castellón de la Plana, 19 februarie ; Tarragona, 20 februarie ; Barcelona, 21 februarie. În total, 28 concerte al căror răsunător succes a fost reflectat în elogioasele cronici din presa spaniolă.

I. R.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

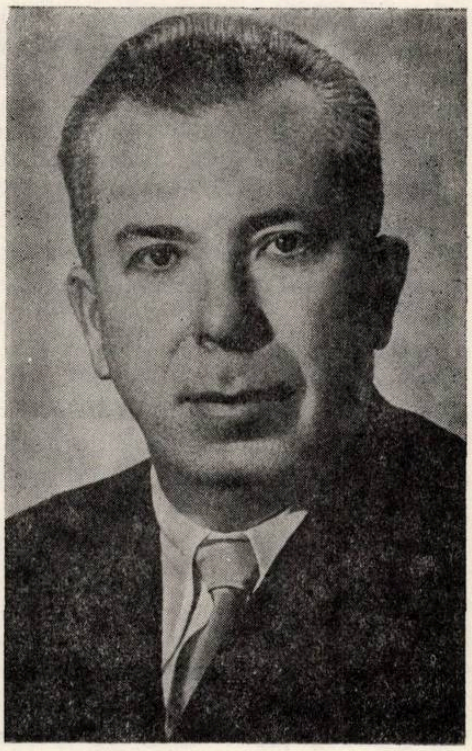
SILHOUETTES

Achim Stoia

STOIA, Achim, compositeur et professeur (n. 8. VII. 1910, Mohu-Sibiu, m. 1973, Jassy). Etudes au *Conservatoire* de Bucarest (1927—1931) avec D. G. KIRIAC et Ioan D. CHIRESCU (théorie-solfège), Alfonso CASTALDI (harmonie, contrepoint, composition), Dimitrie CUCLIN (formes musicales, esthétique musicale), Constantin BRĂILOIU (histoire de la musique, folklore), George BREAZUL (encyclopédie et pédagogie de la musique), Ştefan POPESCU (dir. chorale); à la *Schola Cantorum*, de Paris (1934—1936) avec Paul le FLEM (contrepoint), Charles KOECHLIN (fugue, polyphonie modale), Fr. RÜHLMANN (dir. orchestre), Ed. SCIORTINO (chant grégorien) et à *l'Ecole Normale de Musique* de Paris (1934—1936) avec Paul DUKAS (composition).

Professeur de musique au Lycée militaire *Mănăstirea Dealului* de Tîrgovişte (1932—1934 et 1936—1937) ; maître de chapelle à l'*Eglise Roumaine* de *Paris* (1934—1936) ; professeur de musique à l'*Ecole Normale* de Focşani (1937—1940), au Lycée *Gheorghe Lazăr* de Sibiu (1940—1943) ; professeur de solfège (1943—1949), harmonie (1949—1950) et recteur depuis 1960 du *Conservatoire* de Jassy ; président (1949—1955) et secrétaire (1955—1968) de la Filiale de l'Union des Compositeurs de Jassy ; professeur d'harmonie et de théorie des instruments au *Lycée de Musique* de Jassy (1950—1960).

Auteur d'articles sur la musique dans : *Muzica*, *Contemporanul*, *Cronica* (Jassy) etc. Conférences, concerts-leçons, émissions à la radio. Recueils de folklore et arrangements, en tant que collaborateur de Constantin Brăiloiu, aux Archives de Folklore de Bucarest.



Distinctions

II-e Prix de composition *Georges Enesco*, (1938) ; Prix d'Etat de la R.S. de Roumanie (1952) ; Ordre du Travail (1954) ; Ordre de l'Etoile de la R.S. de Roumanie (1955, 1964, 1971) ; Ordre du Mérite Culturel (1966) ; titre de Professeur universitaire émérite (1970).

SELECTION D'OEUVRES

Musique vocale-symphonique

Cantate de l'Union, vers Florin Petrescu, 1958 ; ***Hymne antique***, vers Pindare, 1954.

Musique symphonique

Rondeau, pour orchestre de chambre, 1936 ; *Danse*, 1937 ; *Choral varié*, 1947 ; *Trois danses de Transylvanie*, 1947, Bucarest, ESPLA, 1950, disque ECC 731 ; *Le monde des enfants*, 1950 ; *II-e Suite*, 1952 ; *La sîrba* (danse) *de Moldavie*, 1954 ; *III-e Suite*, 1956 ; *IV-e Suite „La Sibienne"*, 1956; *I-re Rhapsodie moldave*, 1963 ; *V-e Suite*, 1966 ; *VI-e Suite Transylvaine*, 1967 ; *Divertissement no. 1, 1970.*

Musique de chambre

Sonate pour deux violons, 1932.

Musique pour piano

Introduction et Passacaille, 1936

Musique pour orgue

Choral varié, 1936

Musique vocale

Lieder et arrangements d'airs populaires, vers de Alecsandri, Coşbuc, Arghezi, Tudor Măinescu et vers populaire ; *La source*, vers Lucian Blaga ; *Trois mélodies*, vers L. Blaga ;*Vocalises.*

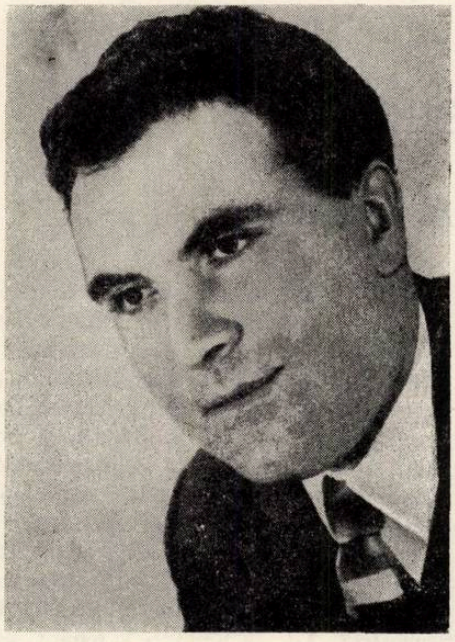
Musique chorale

Cinq chansons d'amour, pour choeur mixte et soli, vers populaire, 1957 ; *Dix choeurs sur des chants populaires de Moldavie, Bucarest*, Ed. Musicales ; *Devinettes*, 1968 ; *Tryptique choral*, 1968 ; *Choeurs et arrangements choraux de mélodies populaires*, vers Eminescu, Alecsandri, Coşbuc et vers populaire

Recueils et études de folklore

50 danses de Transylvanie, 1931 ; (Archives de Folklore de Bucarest) ; *234 mélodies et textes populaires*, 1938 (Archives du Ministère des Arts) ; *Mioritza*, dans : Ethos, Focşani, 1941.

Doru Popovici



POPOVICI, Doru, compositeur et musicologue (n. 17. II. 1932, Reşiţa) a étudié la musique au *Conservatoire Municipal* de Timişoara(1942—1944) ; études particulières avec Liviu RUSU (harmonie, contrepoint, formes musicales, 1944—1950) ; études au *Conservatoire* de Bucarest (1950—1955) avec Ioan D. CHIRESCU (théorie de la musique), Paul CONSTANTINESCU (harmonie), Marţian NEGREA (contrepoint), Mihail ANDRICU et Mihail JORA (composition), Theodor ROGALSKI (orchestration), Zeno VANCEA (histoire de la musique), Nicolae PAROCESCU (folklore). Etudes de perfectionnement à l'*Internationale Ferienkurse für neue Musik* de Darmstadt (1968), avec György LIGETI (esthétique musicale), Erhard KARKOSCHKA (analyse des formes), Günter BEKER (instrumentation), Christoph CASKEL (pratique de la percussion dans la composition).

Rédacteur musical à la Radiotélévision Roumaine (depuis 1968). Auteur d'études, articles, chroniques musicales, comptes-rendus dans *Muzica, Contemporanul, Luceafărul, Scînteia, România liberă, Revue roumaine* (Bucarest), *Astra* (Braşov), *Tribuna* (Cluj), *Tomis* (Constanţa), *Ramuri* (Craiova), *Argeş* (Piteşti) etc, et dans la presse étrangère. Concerts-leçons, conférences, communications scientifiques, émissions radiophoniques et de télévision. Membre de la Société Internationale de Composition — SACEM, Paris (dep. 1968).

Distinctions

Ordre du Mérite culturel (1969) ; Prix de l'Union des Compositeurs Yougoslaves, Prix de la Revue *Zvuk* (1970) ; Prix *Pro Musica*, de la Radiodiffusion hongroise (1971) ; Prix *Ciprian Porumbescu*, de l'Académie de R S.R. (1970).

SÉLECTION D'OEUVRES

Opéras

Prométhée op. 13, opéra en un acte, livret du compositeur, d'après Victor Eftimiu, 1958 ; *Mariana Pineda*, op. 28, opéra en un acte, livret du compositeur, d'après Federico Garcia Lorca, 1966 ; *Les noces*, op. 36, ballet en un acte (6 tableaux), livret de Hero Lupescu, 1971.

Musique vocale-symphonique

Pendant le grand passage, op. 10, poème pour ténor et orchestre de chambre, vers Lucian Blaga, 1956 ; *Les colombes de la mort*, op. 11 no. 1, cantate pour Choeur pour voix de femmes et orchestre, vers Ion Pillat, 1957, Bucarest, Ed. Musicales, 1967 ; *Nuit d'août*, op. 15, poème pour baryton et orchestre, vers Ion Pilat, 1957, Bucarest, Ed. Musicales, 1967 ; 1966 ; *Ma patrie*, poème pour solo baryton et orchestre, vers Vladimir Colin, 1959 ; *Hommage à*

Palestrina, op. 29, cantate, choeur pour voix de femmes (ou deux soli : soprano et mezzosoprano) et orchestre, texte liturgique latin, 1966 ; *In memoriam poetae Mariana Dumitrescu*, op. 32, cantate pour voix grave et orchestre, sur un chant grégorien ancien, texte liturgique, 1967 ; *Deux airs byzantins pour basse et orchestre*, op. 33, no. 4, 1968 ; *Chanson d'amour*, pour solo soprano et orchestre, vers I. Socol.

Musique symphonique

Poème pour orchestre, op. 6, 1954 ; *Tryptique pour orchestre*, op. 7, 1955 ; *Deux esquisses symphoniques*, op. 8 no. 1, 1955, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *Concertino pour orchestre à cordes*, op. 9, 1956 ; *Concerto pour orchestre*, op. 17, 1960, Bucarest, Ed. Musicales, 1964, disque ECD 1036 ; *I-re Symphonie*, op. 21, 1962, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *II-e Symphonie, „Spielberg"*, op. 30 1966 ; *Poème byzantin*, op. 33 no. 1, 1968 ; *Codex Cajoni*, op. 33 no. 2, pour orchestre à cordes, 1968 ; *III-e Symphonie, „La Byzantine"*, op. 33 no. 3, pour choeur mixte et orchestre, 1968 ; *IV-e Symphonie, „In memoriam Nicolae Iorga"*, op. 45, pour choeur mixte et orchestre.

Musique de chambre

Sonate op. 3, no. 1, pour violoncelle et piano, 1952; *Sonate op. 3 no. 3*, pour violon et piano, 1953 ; *Elégie*, op. 4, no. 1, pour violoncelle et piano, 1953 ; *Fantaisie „Orphée"*, op. 8 no. 2, trio à cordes, 1955 ; *Praeludium*, op. 8 no. 5, pour violoncelle, 1956, dans : *Petites pièces*, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *Sonate* op. 19, pour deux violoncelles, 1960 ; *Quatuor à cordes no.* 1, op. 24 no. 2, 1954 (rev. 1964) ; *Sonate op. 25*, pour deux altos, 1965 ; *Hommage à Ţuculescu*, op. 31, pour piano, violon, alto, violoncelle et clarinette, 1967, Paris, Ed. Salabert, 1968, disque ECE 0341 ; *Musique solennelle*, op. 34, pour violon et piano, 1969.

Musique pour piano

Sonatine op. 3 no. 2, 1953 ; *Deux miniatures*, op. 4 no. 2, 1951 (rev. 1953) ; *Trois chansons de supplice*, op. 8 no. 4, 1956.

Musique chorale

Troix madrigaux, op. 26, sur vers de L. Blaga, pour choeur à 3 voix de femmes, 1965, dans : *Chansons et Madrigaux, choeur pour voix égales*, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *Hommage à Eminescu*, op. 27, choeur mixte, vers de George Călinescu, 1966, Paris, Ed. Salabert, 1968.

Musique vocale (voix et piano)

Lieder, Bucarest, Ed. Musicales, 1962.

Orchestrations

Claudio Monteverdi : *Orphée et Euridice* (1966).

Musicologie

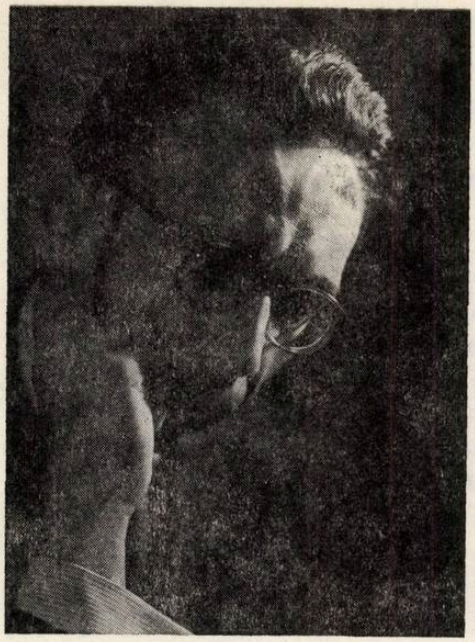
Notes sur l'écriture chorale de Ion Vidu, dans : *Muzica*, Bucarest, 1964 ; no. 2 ; *Le lied contemporain*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1965, no. 9 : *La musique chorale roumaine (Muzica corală românească)*, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *L'idée de la liberté et de l'unité nationale dans la création chorale des précurseurs*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1967, no. 5 : *Les débuts de la musique savante roumaine (Inceputurile muzicii culte româneşti)*, (en collaboration avec Costin Miereanu), Bucarest, Ed. Tineretului, 1967 ; *Orientations dans la musique du XX-e siècle*, dans : *Astra*, Braşov, 1967, no. 10 ; *Opinions sur les significations actuelles de la musique*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1968, no. 1 ; *Valeurs et tendances de la musique roumaine*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1968, no. 7 ; *Gesualdo di Venosa*, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; *La musique roumaine contemporaine (Muzica românească contemporană)*, Bucarest, Ed. Albatros, 1970 ; *Le chant flamand*, Bucarest, Ed. Musicales, 1971 ; *La musique elisabethane*, Bucarest, Ed. Musicales, 1972.

Traductions

Amédée Gastoué : *Arta Gregoriană* (L'art grégorien), (en collaboration avec Ileana Raţiu), Bucarest, Ed. Musicales, 1967.

Bibliographie

BERGER, W. G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; BUCIU, Dan, *Opera „Mariana Pineda" de Doru Popovici*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1967, no. 3 ; CODREANU, Petre, *Muzica corală românească de Doru Popovici*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1967, no. 7 ; COSMA, Viorel, *Zwei neue rumänische Operen*, dans : *Musik und Gesellschaft*, Berlin, février 1967, no. 2 ; GHECIU, Radu, *O primă audiţie : Simfonia II-a de Doru Popovici*, dans : *Informaţia Bucureştiului*, Bucarest, 4 mai 1966 ; PAROCESCU, Nicolae, *Opera „Prometeu" de Doru Popovici*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1965, no. 1 ; PORFETYE, Andreas, *Simfonia I, de Doru Popovici*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1964, no. 2 ; SAVA, Iosif, *„Începuturile muzicii culte româneşti"*, dans : *Munca*, Bucarest, 26 mars 1968 ; ŢĂRANU, Cornel, *O lucrare utilă*, dans : *Tribuna*, Cluj, 21 mars 1968, no. 21.



Radu Şerban

ŞERBAN, Radu, compositeur (n. 1. XII. 1927, Caracal) études au *Conservatoire* de Bucarest (1948—1952), avec Ion DUMITRESCU (théorie-solfège, harmonie), Paul CONSTANTINESCU (harmonie), Nicolae BUICLIU (contrepoint), Zeno VANCEA (contrepoint), Theodor ROGALSKI (orchestration), Vasile POPOVICI et George BREAZUL (histoire de la musique), Tiberiu ALEXANDRU (folklore).

Inspecteur au Ministère de la Culture (1954—1955), chef de la Rédaction de Musique Légère et du Service de Création de la Radiodiffusion Roumaine (1955—1958). Articles dans la presse musicale. Membre des jurys de divers *Festivales et Concours* nationaux et internationaux de musique légère et de jazz.

Distinctions

Ordre du Mérite Culturel (1969) ; Prix *U.T.C.* (1964), Prix de l'*Union des Compositeurs* (1965) et *Grand Prix* (1966) au Festival de musique légère de Mamaïa ; Prix de l'*Union des Compositeurs* — pour la Chanson — (1968) ; Prix de l'*Union des Compositeurs* — pour l'opérette-comédie musicale — (1969) ; Prix *Sony* au Festival de la Chanson de Tokyo (1970) ; I-er Prix du *Comité d'Etat pour la Culture et l'Art* au Festival national de musique légère (1970).

SÉLECTION D'OEUVRES

Musique de film

Il était une fois..., mise en scène Bob Călinescu, 1957 ; *Le nouvel An*, ms. en sc. B. Călinescu, 1960 ; *Porto-Franco*, ms. en sc. Paul Călinescu, 1961 ; *L'homme qui est près de toi*, ms. en sc. Horea Popescu, 1961 ; *Le ciel n'a pas de barreaux*, ms. en sc. Francisc Munteanu, 1962 ; *L'ancre*, ms. en sc. B. Călinescu, 1962 ; *Un sourire en plein été*, ms. en sc. Geo Saizescu, 1963 ; *La maison inachevée*, ms. en sc. Andrei Blaier, 1964 ; *Quotidiennes*, ms. en sc. Olimp Vărăşteanu, 1965 ; *Les matinées d'un garçon sage*, ms. en sc. A. Blaier, 1966 ; *Au bal du Samedi soir*, ms. en sc. G. Saizescu, 1967 ; *Dan le merveilleux*, ms. en sc. Ion Truică, 1967 ; *Par trois fois Bucarest*, ms. en sc. Horea Popescu, 1967 ; *Et la légende est née*, ms. en sc. A. Blaier, 1968 ; *C'était mon ami*, ms. en sc. A. Blaier, 1969.

Musique de scène

Un chapeau de paille d'Italie, par Labiche, musical, 1965 (en collaboration) ; *Regarde en arrière avec colère*, par Osborne, musique de scène, 1967 ; *Le café au lait d'adieu*, musical, paroles Aurel Storin, 1969.

Musique légère

Lina Catalina, paroles Emil Gonciu, 1950 ; *Ecris-moi chéri*, paroles Maria Cosma, 1953 ; *Je chante avec toi*, paroles Ion Socol, 1953 ; Demain, paroles I. Socol, 1954 ; *Que tu es beau, Bucarest*, paroles I. Socol et R. Şerban, 1954 ; *Te souviens-tu ?*, paroles Ben Corlaciu, 1954 ; *C'est arrivé dans une gamme*, paroles du compositeur, 1956 ; *Une minute*, paroles Constantin Cîrjan, 1958 ; *Un passant*, paroles C. Cîrjan, 1958 ; *Sur des cordes de guitare*, paroles A. Felea, 1958 ; *L'arbre aux moineaux*, paroles C. Cîrjan, 1958 ; *Il suffit d'une mélodie*, paroles M. Fortunescu, 1960 ; *Chanson d'amour*, paroles C. Cîrjan, 1960 ; *Sur le littoral*, paroles G. Mihalache, 1961 ; *Ma ville natale*, paroles C. Cîrjan, 1962 ; *Amour, amour*, paroles C. Cîrjan, 1962 ; *Tu ne veux pas la lune, toi !* paroles C. Cîrjan, 1963 ; *Choix de mélodies*, I, 20 pièces, 1963 ; *A un pas du bonheur*, paroles Eugen Mirea, 1964 ; *Si tu aimes vraiment*, paroles C. Cîrjan, 1964 ; *Deux hirondelles*, paroles C. Cîrjan, 1964 ; *Trop tard*, paroles Mihai Maximilian, 1964 ; *La pluie frappe dans ma fenêtre*, paroles M. Maximilian, 1964 ; *Etrange*, paroles M. Maximilian, 1964 ; *Dis-le-moi et je te croirai* paroles M. Maximilian, 1965 ; *Je t'aime toujours*, paroles C. Cîrjan, 1966 ; *Cher ami*, paroles C. Cîrjan, 1966 ; *L'oubli*, paroles C. Cîrjan, 1966 ; *La rue*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Ce mot*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Un millier d'années*, paroles M. Maximilian, 1967 ; *Choix de mélodies*, II, 20 pièces, 1967 ; *Il n'est pas trop tard*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Je me demande pourquoi*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Un instant*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Sur un mot de toi*, paroles C. Cîrjan, 1968 ; *Hé ! Bistro !*, paroles Tudor Măinescu, 1968 ; *Mon Bucarest*, paroles C. Cîrjan, 1968 ; *Petite voisine, petite voisine*, paroles G. Mihalache, 1969 ; *Mademoiselle*, paroles A. Storin, 1969 ; *Si vous le voulez ainsi*, paroles A. Storin, 1969 ; *Le garçon qui porte des fleurs*, paroles A. Storin, 1969 ; *Et il pleuvait...*, paroles A. Storin, 1969 ; *Les nigauds*, paroles A. Storin, 1969 ; *Ce jour-là, sans nom*, paroles Mihai Obogeanu, 1970; *Sur de vieux sentiers*, paroles C. Cîrjan 1970 ; *Basilic et jasmin*, paroles C. Cîrjan, 1970 ; *Chemin désert*, paroles C. Cîrjan, 1970 ; *Amour absurde*, paroles C. Cîrjan, 1970 ; *Je te demande trop, peut-être ?*, paroles C. Cîrjan, 1970 ; *Gardons ce secret*, paroles C. Cîrjan, 1970.

N.B. Toutes les compositions de musique légère sont publiées à Bucarest aux Editions Musicales et gravées sur disques *Electrecord*.

Liviu Rusu

RUSU, Liviu, compositeur et musicologue (n. 27. VI. 1908, Cuciurul-Mare), a étudié la musique à Cernăuți, avec Richard BRODKORB (harmonie, contrepoint, formes musicales) ; au *Conservatoire* de Bucarest (1928—1932) avec Victor GHEORGHIU (théorie-solfège), Mihail JORA (harmonie, contrepoint, orchestration, composition), Dimitrie CUCLIN, (Formes musicales, composition), Constantin BRĂILOIU (histoire de la musique, folklore), George BREAZUL (encyclopédie et pédagogie de la musique), Ștefan POPESCU (dir. choral), Silvio FLORESCU (violon). A suivi les cours d'histoire de la philosophie et de sociologie à la Faculté des Lettres et de Philosophie de Bucarest (1932—1933).

Professeur d'harmonie, contrepoint et formes musicales au *Conservatoire* de Cernăuți (1932—1940) ; maître de choeur de la Société musicale *Armonia* (1936—1940) ; professeur d'histoire de la musique et des formes musicales au *Conservatoire* de Timișoara (1944—1950) ; altiste-solo et secrétaire musicale de la Philharmonie *Banatul* de Timișoara (1947—1957), secrétaire de la Filiale de l'Union des Compositeurs de Timișoara (1954—1957), rédacteur-en chef des Editions Musicales de Bucarest (1958—1960). Etudes, articles, chroniques musicales, comptes-rendus dans : *Muzica, Muzică și Poezie, Studii de muzicologie, Junimea literară, Glasul Bucovinei* etc. Concerts-leçons, émissions radiophoniques.

SÉLECTION D'OEUVRES

Musique de chambre

Petite sonate pour violon et piano, 1955, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Sonate pour clarinette de piano,* 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1958.

Musique vocale (voix et piano)

Trois ballades avec soldats, vers Mircea Streinul, 1954 ; *Cinq poèmes,* sur un vers de Ion Pillat, pour voix et flûte ; *Doïna et chanson de haïdouk,* vers Șt O. Iosif, 1956 ; *Petru Cercel,* vers M. Streinul, 1956 ; *Deux chansons,* sur vers de Șt. O. Iosif, 1957.

Musique chorale

Dix choeurs mixtes, 1937 ; Dix choeurs pour voix d'hommes, 1937 ; *Trois colinde du Bihor,* 1938. Ed. M. Silvestru, 1938 ; *Cinq chansons militaires de Bukovine,* 1940, Ed. M. Silvestru, 1940 ; *Cinq chansons d'amour,* choeur mixte, vers populaire, 1955, dans *Muzica,* Bucarest, 1956, suppl. no. 1—3 ; *Choeurs polyphoniques,* 1956, Bucarest, ESPLA, 1957 ; *Cinq sonnets,* sur des vers d'Eminescu, choeur pour voix d'hommes, 1962, Bucarest, Ed. Musicales, 1964 ; *L'étoile du jeune âge,* suite pour choeur mixte, vers Alfred Margul Sperber, 1963.

Musicologie

Pour un ouvrage fondamental de la musique roumaine (Pentru o carte de temelie a muzicii românești), Impr. I. Vesper et M. Streinul, 1934 ; *La musique en Bukovine,* dans : *Muzica românească de azi,* Bucarest, Ed. Marvan, 1939 ; *Ioan D. Chirescu au service de la musique chorale (Ioan D. Chirescu în slujba muzicii corale),* Bucarest, Ed. Musicales, 1959 ; *Perspectives et préoccupation théoriques dans l'histoire de la musique roumaine,* dans: *Studii de muzicologie,* Bucarest, 1966, no. 2 ; *Les formes rudimentaires de la polyphonie au Moyen Âge,* mss. dans la Bibliothèque de l'Union des Comp. ; *La tonalité à la lumière des théories harmoniques,* mss. dans la Bibliothèque de l'Union des Comp. ; *Histoire de la théorie de la musique en Roumanie,* mss. dans la Bibliothèque de l'Union des Comp.

Traductions

I. V. Sposobin. *Théorie élémentaire de la musique,* Bucarest, Ed. Musicales, 1959 (en collab. avec Paul Donici) ; N. A. Rimski-Korsakov. *Principes d'orchestration,* 2 vol., Bucarest, Ed. Musicales, 1959 (en collab. avec Bogdan Moroianu) ; A. A. Alsvang. *Beethoven,* Bucarest, Ed. Musicales, 1960 (en collab. avec P. Donici) ; S. Grigoriev et T. Müller *Manuel de polyphonie,* Bucarest, Ed. Musicales, 1963 (avec une étude introductive) ; I. Iampolski. *Doigté du violon,* Bucarest, Ed. Musicales, 1964.

Editions critiques

Recueil de choeurs mixtes et pour voix d'hommes, des compositeurs de la Bukovine, Bucarest, Ed. Soc. pentru cultură și literatură română, 1937 ; *„Corbea"* de Paul Constantinescu, Ed. M. Silvestru ; *Quatre choeurs mixtes* de Mihail Jora, Ed. M. Silvestru ; *La liturgie solennelle* de Sabin Drăgoi, Ed. M. Silvestru ; Eusebie Mandicevschi. *Oeuvres choisies,* Bucarest, Ed. Musicales, 1957 (avec une étude biographique).

Miniatures pour piano

Sous ce titre, „Electrecord" a gravé une série de „miniatures" écrites par des compositeurs appartenant à des générations différentes, et qui, en cultivant ce genre, l'ont servi de manière méritoire, leurs créations ayant les caractères et les attributs de la bonne musique. Citons, comme preuve à l'appui de notre affirmation, le cas d'Enesco lequel, vers ses 15 ans, composait de semblables „miniatures" pour piano... ce sont elles d'ailleurs qui ouvrent le disque dont nous nous proposons de nous occuper.

Tout premièrement un Prélude où vibre cette note spécifiquement énescienne de „rêverie" qui ne fera défaut, plus tard, à presqu'aucune de ses oeuvres, jusque dans Oedipe. Le *Prélude* est marqué déjà au coin de l'originalité d'Enesco et dificilement on y trouverait des influences du dehors de la personnalité du musicien. Quand même, mais si peu, quelques vagues ressemblances, des moments d'atmosphère plutôt, avec certains des *Préludes* de Skriabine ! Mais, le prélude énescien finit sur une cadence majeure, picarde, ce qui rappelle les préférences de toute sa vie pour les tonalités lumineuses, majeures, que par ailleurs, il a exprimé textuellement plus d'une fois, à propos de Beethoven ou de Mozart, par exemple : „...qu'il est beau lorsqu'un ouvrage s'achève en do majeur..."

Bien que la composition date de l'époque de son apprentissage à Paris, on ne saurait que difficilement y découvrir des influences d'école. Tout au contraire, nous sommes portés à défendre l'authentique originalité du musicien „en herbe" qu'Enesco était alors, mais qui déjà promettait de briller radieusement plus tard.

Dans la miniature suivante intitulée *Hommage à Fauré*, Enesco apporte l'hommage de sa reconnaissance à son ancien maître. Comme il existe un *Hommage à Couperin*, un *Hommage à Debussy*, dûs à de grands et célèbres musiciens qui, par des ouvrages *ad-hoc* commémoraient des personnalités musicales disparues, de même un groupe d'admirateurs de Fauré, parmi lesquels Ravel, Florent Schmitt, Enesco, composèrent chacun une oeuvre dédiée à la mémoire de l'illustre musicien. Ecrit vers 40 ans, en pleine maturité artistique, *l'Hommage à Fauré* (composé à la suite d'une invitation formelle reçue de la part de *La Revue musicale*) est tributaire — chose sans doute voulue — de l'art de Fauré. D'ailleurs „on est toujours le fils de quelqu'un" et Fauré, certes, a été l'un de ses pères spirituels.

Trois morceaux de la Suite sur thèmes populaires de la vallée des Tîrnave — de Tudor Ciortea — expriment avec éloquence le caractère musical spécifique de cette région. Grand amateur de folklore authentique, le compositeur le laisse... chanter, en sorte que les quelques interventions absolument nécessaires ne sont que des moindres, afin de ne rien ôter de la beauté ancestrale et pérenne du chant populaire.

C'est le cas de la *Colinda* — captivante de candeur virginale, de pureté, mais aussi d'austère simplicité —, dont le caractère spécifique et à peine précisé par une ponctuation simple d'accords ; ensuite, particulièrement originale, cette *Danse nuptiale* („Perina"), que nous aurions pensée plus vive, plus animée, plus exubérante, mais qui en réalité débute par des sonorités pleines de calme, dans un tempo bien établi. Peu à peu, le compositeur enrichit la mélodie, elle devient pour un moment tourbillonnante, puis, bien sage, revient à l'état initial. Par contre, *La chanson de la „claca"* est particulièrement animée, voire même onomatopéïque puisqu'elle évoque si suggestivement l'incessant bruissement du fuseau qui tourne, qui tourne, sans s'arrêter..

Paul Constantinescu, lui, a cultivé avec un succès égal les amples formes symphoniques et vocales-symphoniques, aussi bien que celles, plus réduites, des „miniatures", qu'il a pourtant élevées à son propre degré de maîtrise artistique. La *Colinda* apporte quelque chose de la gravité de Bach, dans l'exposition — dénudée dirait-on — du thème initial. Ensuite, celui-ci gagne en diversité, est amplifié, traverse des tonalités différentes, mais ne cesse de transparaître dans sa pureté primaire jusque dans les variantes les plus diverses. Le second morceau, *Clameur à l'Etoile*, confirme l'observation ci-dessus : le compositeur, dont les moyens d'expression sont des plus variés, n'hésite pas à garder le thème direct, martelé et pur, n'y intervenant que trop peu.

Alexandru Paşcanu se consacrait souvent à la musique à programme. C'est, aussi, le cas de la *Suite* que nous apporte le disque dont nous nous occupons, dont les titres suggèrent du premier coup d'oeil l'intention du compositeur et guident l'attention de l'auditeur. *Lever du soleil* est un morceau en quelque sorte pastoral, idyllique. L'écriture en est simple et modale. L'ensemble du morceau suggère au début l'aurore, ensuite, l'air s'amplifiant, on se rend compte, petit à petit, de l'astre qui apparaît, qui monte, qui atteint sa radieuse plénitude.

La vie commence exprime le mouvement embrassant la nature avec les premiers gestes de l'activité quotidienne. Un filon mélodique populaire très connu est cependant enrichi par le compositeur qui l'harmonise à plusieurs reprises, mais sobrement.

Chanson de dor apporte du lyrisme, de la générosité. Sans se tacher, cependant, de mièvrerie, grâce à des harmonisations parfois légèrement acidulées. La conclusion nous offre des *Jeux d'enfants*, sur un thème extrêmement simple. C'est le thème bien connu dans le peuple des jeux enfantins, sur lequel le compositeur revient pour le rendre plus divers, plus riche. La chanson regorge de vie et d'animation.

Vinicius Grefiens nous donne quatre miniatures musicales à partir de sources exclusivement populaires. *Evocation* est un air simple et pur, tel une *colinda*, respirant le lyrisme. Le tout est écrit dans une mode parfaitement diatonique.

Perpetuum mobile, plus courageuse comme touche, suggère, le titre l'indique, le mouvement continuel ; le thème est, en somme, un thème de danse, très bref.

Berceuse, véritable berceuse par le rythme et qui, par cela même, répond fidèlement au titre. L'écriture harmonique semble plus puissante.

La chanson du brave clôt ce petit cycle, en apportant par ailleurs des expansions harmoniques assez audacieuses.

Dan Constantinescu attaque lui aussi avec succès la miniature musicale. Dans *Prélude*, les sonorités organisées semblent toujours un peu le fait du caprice du compositeur et font l'auditeur en quelque sorte méditer... Le caractère segmentaire de la pièce musicale constitue l'un de ses traits spécifiques.

Improvisation est une composition absolument fidèle au titre. Rythmes variés, certaine discontinuité du discours musical, sonorités variées fréquentes, exploitation toute spéciale du registre aigu — et même du registre grave —, rien n'y manque pour que le morceau soit véritablement dans la note de l'improvisation... laquelle, pour ne rien perdre de son cachet imprévisible, s'arrête brusquement !

Nocturne, tributaire de quelques accents debussystes, est cependant soumise, quant à l'écriture, au gouvernement de la pensée sérielle, ici comme dans certaines autres de ses compositions. Il convient de relever que Dan Constantinescu réussit à créer une atmosphère de rêve. Une rêverie, dirions-nous, active !

Il faut dire qu'en général sa musique, peut-être moins accessible dans l'immédiat, gagne à être écoutée souvent.

Last but not least, Corneliu Gheorghiu, l'interprète, le pianiste. Représentant d'élite de l'interprétation pianistique roumaine, celui-ci trouve dans sa besace des talents divers qui légitiment la haute position acquise sur l'échelle de l'art musical d'interprétation et qu'il doit — non seulement à sa nature douée — mais aussi à sa dévotion persévérente à l'art des sons, à sa vigueur infatiguable, à son permanent élan vers la nouveauté.

Titulaire de la chaire de piano au Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, Corneliu Gheorghiu a travaillé sans trève pour se bâtir un vaste répertoire qui s'étend depuis les maîtres pré-classiques aux plus authentiques messagers de la musique contemporaine. Ce que nous aimerions surtout souligner c'est ce fond *d'intellectuel* véritable de l'artiste de fin et sérieux savoir qu'est Corneliu Gheorghiu. Un fond allié à une grande sensibilité et à un élan permanent vers le polissement incessant de son art d'interprétation. Tout ceci le met en mesure de dominer, discrètement, mais avec autorité, l'acte de l'interprétation, quel que soit le morceau qu'il exécute.

La manière variée autant que brillante dont il présente cette musique miniaturale exprime avec éloquence de quelle capacité artistique jouit celui qui excelle pareillement — avec une égale compétence — dans les grands chefs-d'oeuvre de la musique universelle.

„Marsyas" D'Alfonso Castaldi

Récemment, dans des conditions graphiques excellentes, l'Union des Compositeurs a fait paraître aux Editions Musicales la partition pour orchestre du poème symphonique *Marsyas* d'Alfonso Castaldi. C'est là un acte de culture véritable, puisqu'on sait à quel point Castaldi a marqué son nom sur le livre de la musique roumaine comme éminent pédagogue d'une part — sur les bancs du Conservatoire de Bucarest, nombreuses ont été les générations l'élèves qu'il a formés —, comme remarquable compositeur, d'autre part.

Originaire de cet ardent *mezzogiorno* italien qui donna tant de personnalités à la musique universelle, Castaldi vint néanmoins s'installer définitivement en Roumanie où il arrivait à la fin du siècle passé comme professeur de musique, mais où il allait devenir un des brillants messagers de l'art musical roumain, ainsi qu'un admirable citoyen animé d'amour pour sa nouvelle patrie.

Ce n'est que justice que l'Union des Compositeurs ait choisi — parmi d'autres de ses compositions — le poème symphonique *Marsyas*, puisque ce dernier est en vérité représentatif de l'art de Castaldi.

M'emparant de l'occasion qui m'est offerte comme signataire de ces lignes, j'essaierai d'évoquer en quelques mots l'exécution de *Marsyas* à l'Athénée Roumain il y a plus d'un demi-siècle (plus précisément en décembre 1922) lorsque le compositeur dirigea personnellement son oeuvre à la tête de l'orchestre philharmonique de Bucarest. Castaldi était, suivant l'expression, „un chef d'orchestre du dimanche". Mais il est certain que cela ne l'empêchait pas de posséder à merveille sa composition et jusqu'à ses dernières notes. J'ai eu même la chance d'assister à une des répétitions. Le chef d'orchestre exigeait un jeu plein de nuances et d'expression ; aussi, expliquait-il à l'orchestre absolument tous les détails ; il le faisait dans un roumain fort bon d'ailleurs (il se trouvait en Roumanie depuis plus d'un quart de siècle), mais, comme tous les Italiens, sans prononcer les „ă" et les „î" spécifiques de notre langue ; de plus, à cause des nombreuses similitudes entre les deux langues soeurs, il utilisait certains mots en italien, comme par exemple cet „aspetate" qu'il répétait au lieu de „așteptați", etc., ce qui donnait à son parler une note de pittoresque et beaucoup de saveur.

C'était un puissant tempérament et un musicien d'élite. Plutôt sec, énergique, un peu cassant parfois dans ses gestes, sa présentation du poème n'en fut que plus suggestive. Et ses explications, musicales par excellence et peu enclines à la „littérature" en marge de son texte, particulièrement précieuses.

C'est en fait l'expression musicale de la célèbre légende mythologique du combat entre le frigien Marsyas, joueur de flûte, et Apollo, dieu de la lumière et de l'harmonie, qui, lui, joue de la lyre. Le combat cessant sur la défaite de Marsyas, celui-ci meurt tragiquement, attaché au tronc d'un arbre et écorché vif...

Ecrit en 1907 — entre deux parties de tric-trac au Café Kübler, avec le peintre Luchian, tel qu'il l'affirma une fois non sans quelque coquetterie, au cours d'une interview —. *Marsyas* jouit dès le commencement de l'admiration du monde musical, à Paris, Rome, Chicago, Rostock, etc.

En employant, entre autres, les procédés d'écriture musicale nouvellement pénétrés dans la technique du métier de l'époque, Castaldi compose un ouvrage de grande beauté, serti d'accents dramatiques. Le début de l'oeuvre suggère le sylène Marsyas par un jeu de flûte plein d'envolée qu'accompagnent d'autres instruments symbolisant le cortège des femmes et des nymphes le glorifiant.

Apollo, ce grand maître du jeu de lyre, est évoqué par la harpe et des violons et son triomphe sur Marsyas, s'exprime en de complexes sonorités de fanfare, lorsque les muses jubilent.

Mais suit le tragique épisode du châtiment de l'orgueilleux Marsyas, où percent des cris de désespoir, des accents de douleur et l'écho des pleurs de tous ceux qui chérissaient Marsyas et des larmes desquels se forma un ruisseau se jetant loin dans la mer...

La musique du poème a eu une grande portée sur l'art musical des compositeurs roumains qui, je l'ai dit tout-à-l'heure, étaient redevables à Castaldi de leur formation artistique.

J.-V. PANDELESCU

Partitions et livres parus aux Editions musicales

Musique symphonique

ANDRICU, Mihail, *Six portraits*, op. 113 ; CASTALDI, Alfonso, *Marsyas*, poème symphonique ; PASCANU, Alexandru, *Poème des Carpathes* ; POPA, Aurel, *Concerto pour trompette et orchestre.*

Musique de chambre

MOLDOVAN, Mihai, *Quatuor à cordes ;* VULCU, Sorin, *Improvisation* exotique, pour flûte (clarinette en Si), marimba, instruments de percussion et bande magnétique ; WINKLER, Adalbert, *Sonatine*, pour violon et piano ; XENOPOL, Margareta, *Dix romances*, pour voix et piano.

Musicologie

BRAILOIU, Constantin, *Opere (Oeuvres)*, vol. III ; CIOMAC, Emanoil, *Poeții armoniei (Les poètes de l'harmonie)*, 2-e éd. ; MASSOFF, Ioan, *Glorioasa existență a tenorului Grigore Gabrielescu (La glorieuse vie du ténor Grigore Gabrielescu)* ; MAVRODIN, Alice, *Rameau* ; PALADI, Martha, *Orlando di Lasso* ; POPESCU-JUDEȚ, Eugenia, *Dimitrie Cantemir* ; RAȚIU, Ileana, *Bizet.*

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 5 — 48 p. — București mai 1974

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica“, din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica“ se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia“ — Serviciul Import-Export Press — București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

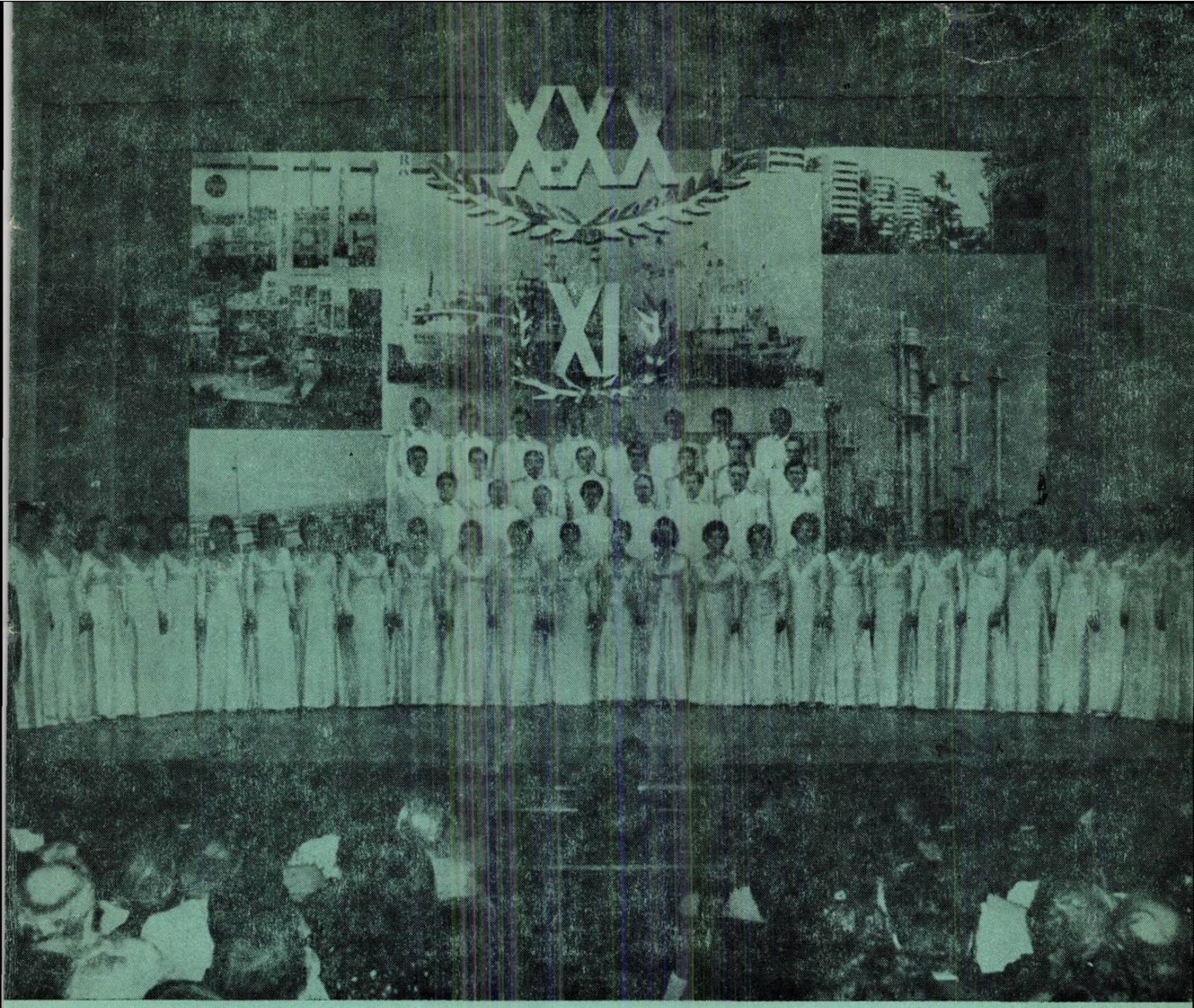
Pe copertă :

Un grup de compozitori împreună cu membrii Coralei „Cîntarea României“ din Tîrgoviște

I. P. Informația — 1318

64.421

Prețul lei 7



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

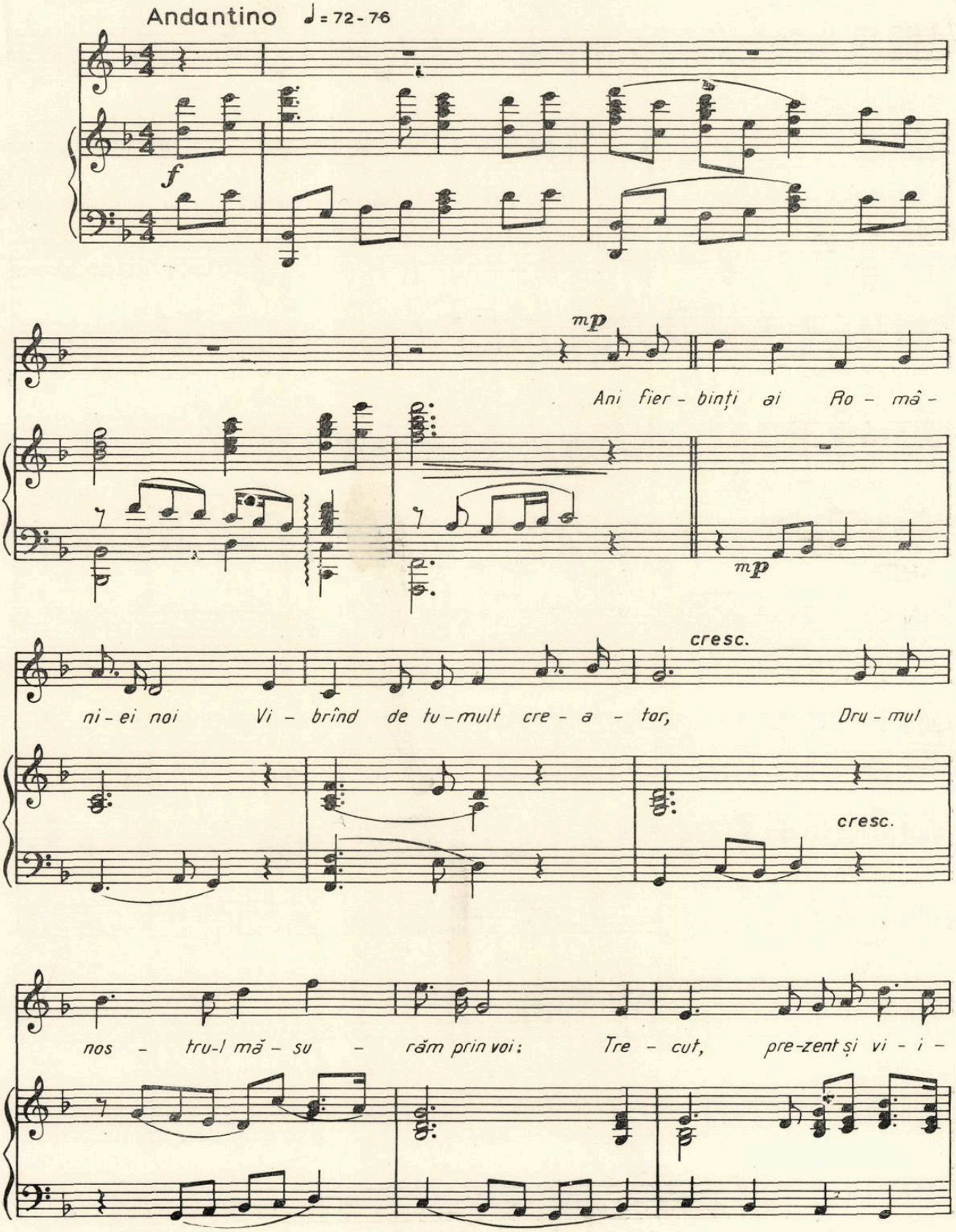
iunie 1974 6

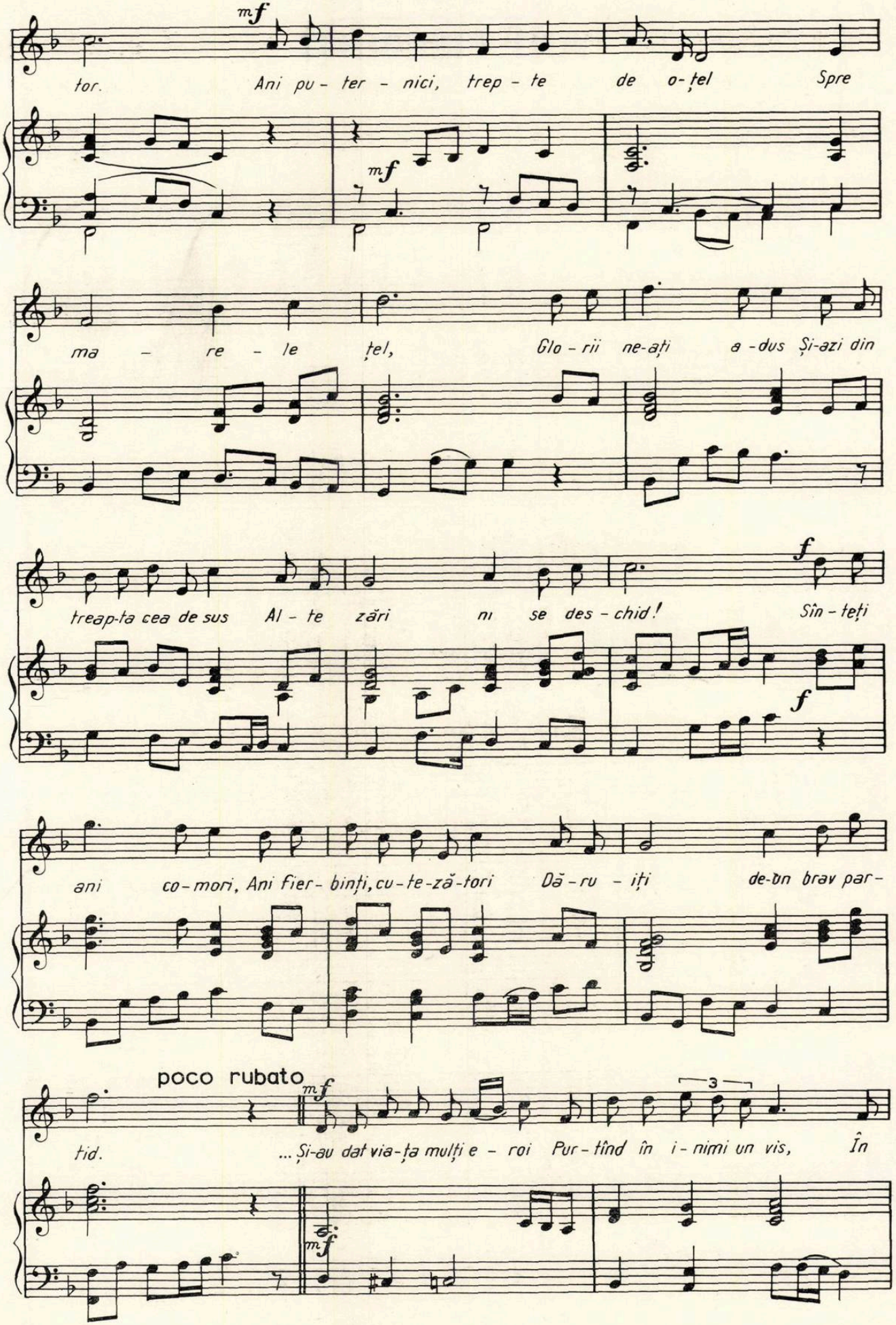
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

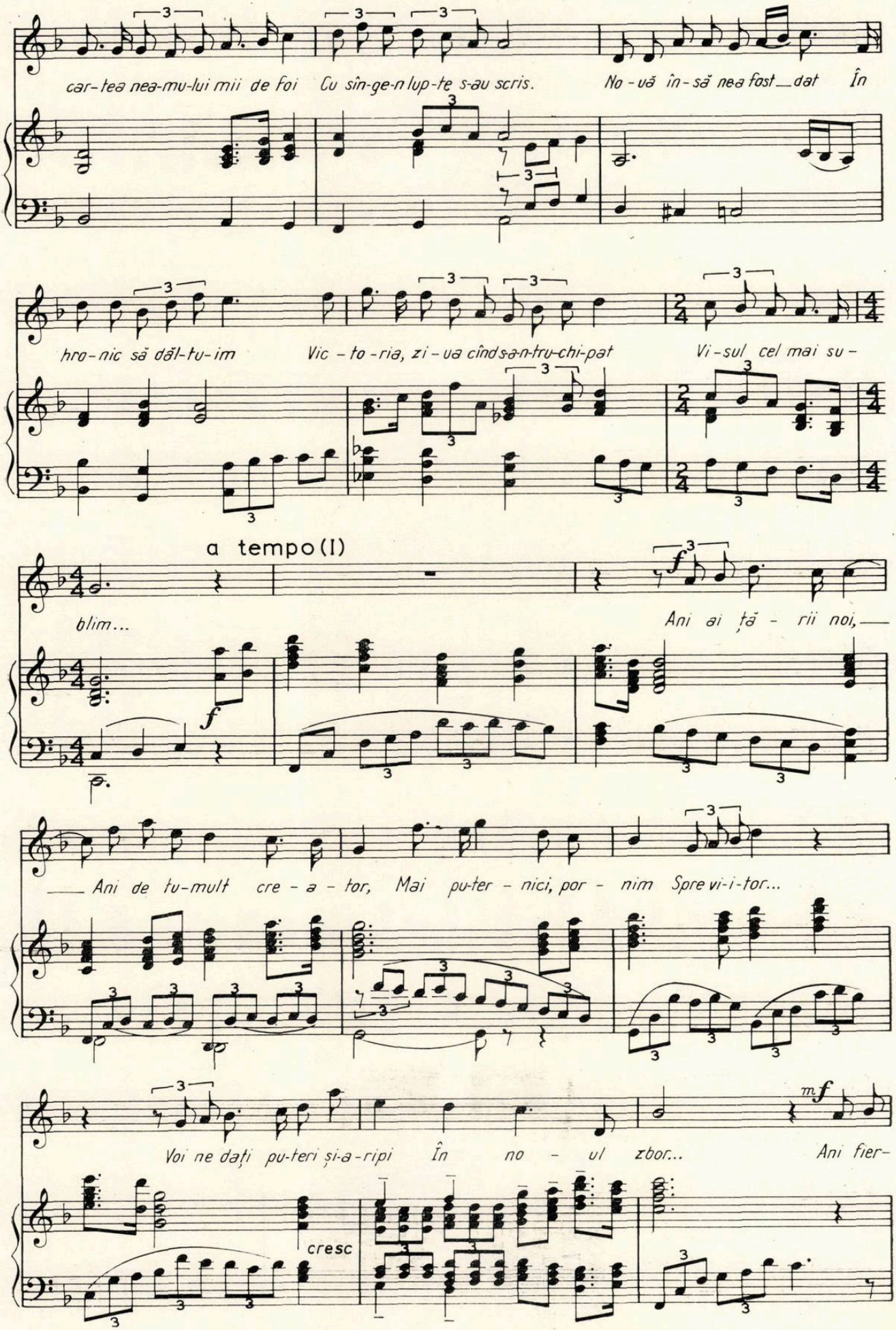
ANI FIERBINȚI

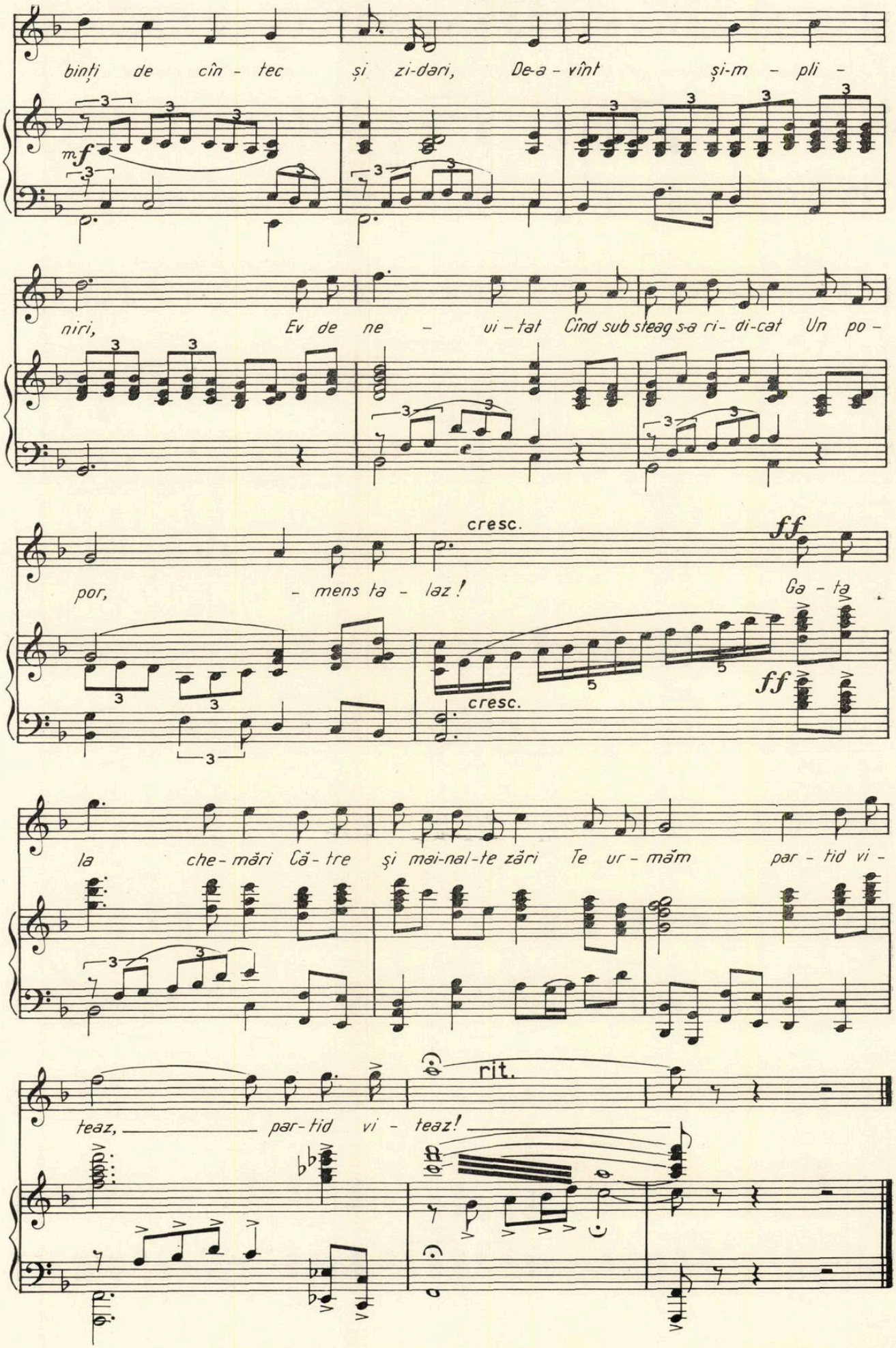
Versurile de CONSTANTIN CÎRJAN

Muzica de DUMITRU BUGHICI




mf
tor. Ani pu- ter - nici, trep - te de o-țel Spre
mf
ma - re - le țel, Glo - rii ne-ați a -dus Și-azi din
f
treap-ta cea de sus Al - te zări ni se des - chid! Sîn - teți
f
ani co-mori, Ani fier- binți, cu-te-ză-tori Dă - ru - iți de-un brav par-
poco rubato
mf
3
tid. ...Și-au dat via-ța mulți e - roi Pur - tînd în i - nimi un vis, În
mf


car-tea nea-mu-lui mii de foi Cu sîn-ge-n lup-te s-au scris. No-uă în-să nea fost dat În
hro-nic să dăl-tu-im Vic-to-ria, zi-ua cînd s-a-n-tru-chi-pat Vi-sul cel mai su-
a tempo (I)
blim...
Ani ai ță-rii noi,
Ani de tu-mult cre-a-tor, Mai pu-ter-nici, por-nim Spre vi-i-tor...
Voi ne dați pu-teri și-a-ripi În no-ul zbor... Ani fier-
cresc


binți de cîn - tec și zi-dari, De-a - vînt și-m - pli -
mf
niri, Ev de ne - ui - tat Cînd sub steag s-a ri- di-cat Un po -
cresc.
ff
por, - mens ta - laz! Ga - ta
cresc.
ff
la che- mări Că - tre și mai-nal-te zări Te ur - măm par - tid vi -
rit.
teaz, par-tid vi - teaz!

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMANIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 6 (259) iunie 1974

Compozitorii în mijlocul artiștilor amatori

Capitală a Țării Românești din secolul XV pînă în prima jumătate a secolului XVII, orașul Tîrgoviște reprezintă un leagăn al istoriei și vieții culturale din patria noastră. Pe vremea domniilor lui Mircea cel Bătrîn, Petru Cercel, Matei Basarab, Vlad Țepeș, Constantin Brâncoveanu, Radu cel Mare, Vasile Lupu, Mihai Viteazul, Gheorghe Ghica (cel care în 1660 a mutat capitala la București), orașul Tîrgoviște a fost cel mai însemnat centru economic, administrativ, politic și cultural al țării. În Tîrgoviște au trăit sau au activat numeroși cărturari vestiți ca Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Vasile Cârlova, Alexandru Vlahuță, Al. Brătescu-Voinești etc. ca și muzicienii Gavriil Musicescu, George Enescu, George Breazul, Ionel Fernic, Dumitru Botez, Vasile Popovici Achim Stoia ș.a.

Cultura muzicală, cu deosebire cea corală, are profunde rădăcini în trecut. Menționată în scrierile lui Macarie, Antim Ivireanul și Anton Pann, este atestată în documentele anilor 1873 — 74 prin constituirea *Corului de amatori din Tîrgoviște*, care activează mai întîi în cadrul Catedralei Curții Domnești. După această dată, mișcarea corală tîrgoviștеană, asemeni altor centre culturale ale țării, va cunoaște o înflorire și o efervescență continuă, dar va străbate un drum lung, anevoios, presărat cu suișuri și coborîșuri. Demne de menționat vor rămîne însă dorința de a cînta în cor, adică de a face muzică laolaltă, ca și numele acelor minunați animatori care au știut să mențină vie această dorință. De primele începuturi ale mișcării corale tîrgoviștene se leagă și numele învățătorului I.D. Petrescu-Petruș, al profesorilor C. Ghimpețeanu și Basil Anastasescu, acesta din urmă, colaborator apropiat al lui D.G. Kiriac. Mai tîrziu, Gheorghe Russu va conduce „Reuniunea corală de cîntări" în cadrul căreia au concertat soliști ca: Evantia Costinescu, Florica Cristoforeanu, Gheorghe Folescu ș.a. Urmează înființarea asociației muzicale „Armonia" condusă de Ioan N. Sicheteanu și a formației corale bărbătești „Doina Dîmboviței", dirijată de Toma B. Adrian — secretarul Liceului „Enăchiță Văcărescu" etc. După primul război mondial iau ființă și prezintă concerte o serie de formații corale socialiste, iar „Cîntarea României" organizează turnee în numeroase localități din afara județului, cele mai multe în Valea Prahovei și Transilvania. În pragul anului Eliberării, după încetarea din viață a înflăcăratului Gh. Russu, la cîrma „Cîntării României" vor activa mai întîi doi coriști, Nicolae Georgescu și Constantin Moldoveanu, iar apoi prof. Valeriu Dumitrescu, actualul dirijor al formației, formație care va lua denumirea de „Corul sindicatului învățămînt și cultură al Municipiului Tîrgoviște". În ultimele două decenii, această formație își îmbogățește simțitor repertoriul, își desăvîrșește măiestria artistică interpretativă, cucerind laurii unor concursuri corale interjudețene, clasîndu-se printre fruntașele prestigiosului concurs național „Cîntare patriei".

Sfîrșitul lunii aprilie a acestui an a fost marcat în viața cultural-artistică a Municipiu-

lui Tîrgoviște de un eveniment deosebit : sărbătorirea unui secol de la înființarea coralei „Cîntarea României". Cu acest prilej, Corului sindicatului învățămînt și cultură al Municipiului Tîrgoviște i-a fost conferit Ordinul „Meritul Cultural" cl. I, dirijorului Valeriu Dumitrescu „Ordinul Muncii" cl. III-a, iar unui număr de 25 de coriști li s-au acordat ordine și medalii pentru îndelungată și rodnică activitate în mișcarea artistică de amatori, pentru contribuția adusă la valorificarea tradițiilor muzicii corale românești. Cu același prilej formația a fost distinsă cu „Diploma de onoare" conferită de Consiliul Central al U.G.S.R. De asemenea, o dată cu sărbătorirea acestor evenimente, corului medaliat i-a revenit cinstea de a purta în continuare denumirea de „Cîntarea României", considerîndu-se a fi demn urmaș al valoroasei formații înființată cu 100 de ani în urmă.

Acest eveniment major în viața culturală și artistică a Municipiului Tîrgoviște a fost precedat, în zilele de 18—27 aprilie a.c. de „Decada muzicii corale românești", manifestare al cărei program a inclus printre altele, o serie de concerte corale susținute de Corul Casei de Cultură din Găiești — dirijat de prof. C. Ponomarenco, Corul Căminului Cultural Valea Mare condus de prof. Marin Radu, Corul petroliștilor din Moreni pregătit de Mircea Vlădescu, Corul Casei de cultură Pucioasa dirijat de Nicolae Marinescu, Corul „Cîntarea Brănești eană" sub conducerea dirijorală a lui Dumitru Bendic, Corul Clubului muncitoresc Fieni, dirijor Ion Ulieru și bineînțeles, mai multe concerte susținute de formația care urma să fie sărbătorită, Corul sindicatului Învățămînt și cultură, Tîrgoviște, pregătit și condus de prof. Valeriu Dumitrescu. Fiecare din aceste manifestări corale a fost precedată de interesante expuneri privind aspecte din trecutul și prezentul muzicii corale dîmbovițene, susținute de : Marin Radu, Victor Brînduș, Dumitru Bendic, Constantin Soare, Vasile Chiriuc.

Ziua de 27 aprilie a.c. va marca fără îndoială apogeul suitelor de manifestări incluse în cadrul decadei, printr-o interesantă sesiune științifică de comunicări, prin prezența la sesiune a Compozitorului Ion Dumitrescu, președintele Uniunii Compozitorilor din R.S. România ca și a altor membri ai Uniunii Compozitorilor : Dumitru Botez, Mircea Chiriac, Wilhelm Berger, Vasile Tomescu, Petre Brâncuși, Vasile Donose, Mircea Neagu, Constantin Arvinte, Zaharia Popescu, George Sbîrcea, Ion Serfezi, Dan Constantinescu, prin reușitele concerte susținute de Corul bărbătesc „D. G. Kiriac" al Palatului Culturii din Pitești și cel al formației sărbătorite, cu care ocazie a inaugurat noua sa titulatură : „Cîntarea României". În cadrul „Sesiunii științifice" au fost abordate o serie de teme privind unele aspecte ale culturii muzicale pe meleaguri dîmbovițene, interesante mărturii de epocă (dr. Vasile Tomescu), muzica corală, mijloc de educație estetică a maselor (V. Donose), inspirația folclorică în creația contemporană (G. Derieteanu și C. Arvinte), mărturii despre formația corală „Cîntarea României" (V. Brînduș), evocări din viața muzicală de altă dată a Tîrgoviștei (D.D.Botez), vibrația prin muzică a tinerilor de azi (G. Sbîrcea) ș.a. Tot cu prilejul sărbătoririi centenarului „Cîntării României", prof. Victor Brînduș, vechi corist și fervent animator al vieții culturale locale, a elaborat o amplă și documentată monografie intitulată „Pagini din activitatea corală tîrgoviștean ă", un adevărat corolar al mișcării muzicale dîmbovițene din ultimul secol, o prețioasă contribuție adusă la făurirea mult așteptatei istorii a muzicii românești.

În dimineața aceleiași zile, grupul de compozitori și muzicologi condus de maestrul Ion Dumitrescu, a petrecut clipe emoționante și de o cuceritoare puritate, într-o scurtă întîlnire cu profesorii și elevii Școlii de muzică și artă plastică din localitate. Un mănunchi de mici muzicieni (Vasilică Stîngaciu — cl. V-a vioară — prof. I. Popovici. Vasilica Mihai — cl. VII-a flaut — prof. M. Teodorescu, Carmen Mărtoiu, cl. VII-a — pian — prof. Olga Savu, Doina Ioniță și Dragoș Oancea, cl. VIII-a — vioară — prof. Emil Vasiliu) acompaniați la pian de tînăra profesoară Ana Maria Gusti — Petri au interpretat scurte piese de Wieniawski, Händel, Enescu, Bach. De asemenea un grup vocal de eleve din cl. VII—VIII pregătit și condus de prof. Gh. Dimancea, au cucerit în redarea a două prelucrări de folclor de G. Marcu.

La sfîrșitul acestei audiții, eleva pioniera Steluța Zaharescu din cl. VII-a a adresat oaspeților un vibrant mesaj de salut și mulțumire din care spicuim : „În bucuria de a vă avea în mijlocul nostru, sîntem copleșiți de emoție și respect. Sîntem micul nucleu muzical al Școlii de muzică și artă plastică din Tîrgoviște, prima treaptă a ierarhiei muzicale ale cărei culmi măreț e le reprezentați Dvs. compozitorii. Faptul că v-ați întrerupt activitatea și ați venit la noi ne face să vă simțim mai aproape, mai viu decît atunci cînd vă executați creațiile sau vă ascultăm de la distanță. Acest adevărat eveniment în viața noastră ne obligă să muncim cu mai mult elan. În orașul nostru vă promitem să devenim detașament artistic de nădejde, să cinstim fosta capitală a Țării Românești, leagăn al multor voevozi, cărturari vestiți, revoluționari patrioți, maeștri ai tiparului și în prezent centru industrial născut în urma vizitei în anul 1968 a Președintelui țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Ne vom strădui să fim la înălțimea acestor realizări din trecut și de azi." Cuvinte calde, vibrante, care au emoționat sincer grupul prestigioșilor crea-

tori, întărindu-le încrederea în forța și seriozitatea tinerilor, crescuți în clocotul fierbinte al României Socialiste.

În seara aceleiași zile, o numeroasă asistență a urmărit cu entuziasm, în prezența tovarășului Ion Stănescu, prim secretar al Comitetului județean Dîmbovița, și a maestrului Ion Dumitrescu, președintele Uniunii Compozitorilor din R.S.România, a altor personalități ale vieții politice și culturale din localitate și a grupului de muzicieni oaspeți, festivitatea de decernare a distincțiilor, prezentarea expunerii de motive pentru reînființarea Societății corale „Cîntarea României", alegerea președintelui de onoare în persoana compozitorului Ion Dumitrescu, a președintelui activ prof. Constantin Soare, a membrilor de onoare și membrilor activi ai Societății corale „Cîntarea României", ediția 1974.

Cuvîntul de închidere a momentului festiv omagial a fost rostit de către compozitorul Ion Dumitrescu, care primind cu vădită emoție și satisfacție alegerea sa ca președinte de onoare al asociației, a adus un cald elogiu coriștilor tîrgovișteni pentru pasiunea cu care au slujit cîntarea corală românească, precum și de cuvîntul tovarășului Ion Stănescu, din care citām : „Aniversarea la care participăm astăzi este un eveniment deosebit al culturii și mișcării artistice de masă din județul nostru, o fericită sărbătoare la lumina căreia sînt aduse momente emoționante ale înaintării prin veacuri pînă astăzi a cîntecului prin aceste locuri, unde se zidește din temelii o istorie nouă și grandioasă."

Intr-o atmosferă de deplin entuziasm, participanții la sărbătorirea centenarului coralei tîrgoviștene au adresat o telegramă Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al P.C.R., Președintele R. S. România, cu următorul conținut : „Participanții la adunarea festivă de sărbătorire a Centenarului corului sindicatului învățămînt și cultură din Tîrgoviște, cu care prilej s-a constituit Societatea corală „Cîntarea României", ne alăturăm tuturor oamenilor muncii din județul Dîmbovița și vă adresăm cele mai calde mulțumiri pentru condițiile create dezvoltării continue și afirmării la un nivel superior a activității cultural-artistice, a muzicii corale românești.

Acordarea Ordinului „Meritul Cultural" cl. I corului sindicatului învățămînt și cultură din Tîrgoviște și a altor distincții membrilor formației corale cu activitate îndelungată dovedește înalta prețuire a conducerii partidului și statului față de activitatea corală din Tîrgoviște, față de entuziaștii animatori ai acesteia, constituind totodată un puternic imbold pentru noi toți în activitatea artistică pe care o desfășurăm.

Vă asigurăm, stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, că repertoriul formației corale tîrgoviștene, îmbogățit continuu cu lucrări tot mai valoroase, care oglindesc munca și aspirațiile oamenilor, va contribui și în continuare la înfăptuirea programului partidului de educație socialistă a maselor.

Sîntem hotărîți, în spiritul indicațiilor date de Dumneavoastră, să îmbogățim tradiția cîntecului de viață, de muncă și luptă al înaintașilor, să militām pentru introducerea acestuia în cadrul amplelor activități, în strînsă unitate de țel și voință.

Vom transmite generațiilor tinere pasiunea de a cînta, ne vom preocupa în permanență să le oferim un bun exemplu de interpretare și trăire artistică a cîntecelor de masă inspirate din munca eroică a poporului nostru condus de partid, de Dumneavoastră, spre noi trepte de civilizație."

Oaspete la sărbătoarea muzicii corale tîrgoviștene, Corul bărbătesc „D. G. Kiriac" al Palatului Culturii din Pitești, a adus o prețioasă contribuție la reușita concertului omagial care a urmat după partea festivă a programului. Sub conducerea suplă, sugestivă, cu o gestică deosebit de pregnantă, a dirijorului Emanoil Popescu, corul „D. G. Kiriac" a atins un real nivel de măiestrie artistică în interpretarea unui mănunchi de lucrări aparținînd compozitorilor C. Porumbescu, D. G. Kiriac, A. Bena, I. Vidu, Gh. Dumitrescu, N. Lungu, I. Croitoru și Gh. Danga.

A urmat apoi concertul formației sărbătorite, primul susținut sub noua sa emblemă, „Cîntarea României", în aplauzele entuziaste ale tuturor celor prezenți. S-a cîntat cu emoție și dăruire, într-o interpretare care a reflectat cu evidență calități de tehnică vocală, de puritate a intonației și claritate a dicțiunii, demonstrînd rezultatele remarcabile la care a ajuns această formație în primul rînd datorită înzestratului și inimosului dirijor Valeriu Dumitrescu. Programul a început cu *Odă la o aniversare,* lucrare dedicată coralei centenare de compozitorul D. D. Botez și poetul Ioan Meițoiu. Am ascultat apoi *Un singur țel, o singură voință* de Vasile Donose, o vibrantă partitură corală ce folosește pateticele versuri din Raportul la Conferința Națională a P.C.R., *Sîrba pe loc* de Gh. Danga, *Lină și Gherghină de* N. Oancea, *Languir me fais* de Cl. de Sermisy, *Bănățeana* de Sabin Drăgoi, *Cîntec voinicesc* de Gh. Dumitrescu și *Viața noastră-i drum deschis* de Doru Popovici.

Sărbătorirea centenarului corului „Cîntarea României" a marcat un moment de seamă pentru formația omagiată, pentru miile de coriști din județul Dîmbovița, o chezășie pentru noi succese, un eveniment major cu profunde rezonanțe în viața culturală și artistică a locuitorilor orașului Tîrgoviște, o sărbătoare a muzicii corale românești.

CONSTANTIN RĂSVAN

Aspecte ale simfoniei românești contemporane

de Adrian RAȚIU

Genul simfoniei prezintă în creația noastră contemporană o impresionantă diversitate de aspecte care contribuie la interesul artistic și viabilitatea sa. Desigur că fiecare din genurile muzicale principale, considerat în sine, oferă într-o anumită măsură imaginea varietății de stiluri, de tehnici și tendințe componistice ca și existența puternicelor trăsături unificatoare, care asigură continuitatea de preocupări și coerența școlii componistice românești. Dar poate nici un alt gen nu reflectă atît de limpede această situație ca genul simfoniei, fapt cu atît mai demn de subliniat cu cît simfonia se află de multă vreme pe plan universal, într-un recunoscut impas.

Criza simfoniei a fost semnalată, se știe, încă din secolul trecut, dar în realitate evoluția artei vii nu a făcut decît să infirme, în repetate rînduri, această idee. Dacă odată cu Beethoven simfonia de tip clasic a atins apogeul, părînd a marca închiderea definitivă a unui drum, de fapt, pornind din același moment, s-au dovedit posibile drumuri noi care au însemnat metamorfozarea și revitalizarea genului. Întreaga dezvoltare a simfoniei din secolul XIX care, în cazul celor mai mari creatori, a ieșit hotărît din umbra epigonismului beethovenian, s-a sprijinit în fond pe ideile aflate în germene în însăși opera titanului : ideea clasicismului, cea a programatismului și cea a fuziunii cuvînt-muzică — deci a sintezei unor genuri, respectiv simfonie și cantată. Apogeul simfoniei postromantice, în primul deceniu al secolului nostru, a condus la un nou moment de criză, fenomen de care cei mai mari creatori ai timpului erau perfect conștienți. Pentru aceștia, în frunte cu Debussy, singura posibilitate părea a fi abandonarea definitivă a genului. Alții au continuat să producă, impasibil, lucrări cu caracter academic, confirmînd astfel, în mod involuntar, criza simfoniei.

Soluția ieșirii din impas a fost căutată în momentele prebeethoveniene ale genului : unii și-au luat ca model echilibrul perfect al simfoniei de tip Haydn-Mozart, alții au mers și mai înapoi în timp, la formele, mai bogate în sugestii, ale simfoniei „în stare născîndă" sau chiar la cele premergătoare genului, existente încă din Renaștere.

Acestor idei, reactualizate, adaptate la condițiile tehnicii moderne, li s-a adăugat și ideea unor noi contacte între genurile muzicale care evoluaseră pînă atunci pe căi cu totul diferite. Influențele reciproce dintre simfonie și operă, simfonie și balet, simfonie și concert, simfonie și genurile muzicii de cameră își dovedesc efectul rodnic atît asupra acelor genuri cît și asupra simfoniei însăși, aflată în căutarea unui nou specific. Simfonia secolului XX cunoaște astfel, atît soluțiile compozitorilor neoclasici cît și cele, de excepție, pe care le-au propus Stravinski sau Yves, Schönberg, Webern sau Messiaen.

Am trecut succint în revistă aceste tendințe care, pe plan universal, s-au succedat de-a lungul a mai bine de un secol, ori s-au manifestat în paralel abia în școlile și curentele moderne, din țări diferite însă, pentru a constata în creația noastră contemporană existența unui adevărat sincronism, care contribuie la marea varietate a peisajului muzical românesc. Înflorirea genului simfoniei în ultimele trei decenii se manifestă printr-un număr apreciabil de lucrări, semnificative pentru toate orientările, la a căror apariție și reușită artistică concură existența mai multor factori: marele număr de compozitori, aparținînd cîtorva generații, care participă la efortul de îmbogățire a genului prin mijloace artistice distincte ; capacitatea specifică a creatorilor noștri de a asimila organic cele mai viabile tehnici, de a realiza sinteze personale ; puternicul fond național reprezentat prin folclorul propriu-zis, prin unele date fundamentale ale acestuia, prin moștenirea enesciană ca și prin soluțiile componistice noi, caracteristice școlii noastre actuale. La acestea se mai poate adăuga absența unei tradiții mai îndelungate în acest gen, tradiție strivitoare în cazul altor școli muzicale (care nu pot scăpa de obsesia trecutului) și, dimpotrivă, dorința comună a compozitorilor noștri din toate generațiile de a crea un patrimoniu cît mai bogat al simfoniei românești. Ei continuă astfel atitudinea lui George Enescu care, la începutul secolului, scriind cele trei simfonii, realiza nu numai capodopere comparabile cu tot ce se producea mai bun la acea dată, dar marca începutul unui proces de recuperare a întîrzierii noastre în istorie. Începutul era cu atît mai spectaculos cu cît ceea ce se înfăptuise spre sfîrșitul secolului trecut în această materie — *Simfonia* de George Stephănescu și simfoniile „de școală" ale lui Enescu însuși — nu reprezentau decît faza de însușire a unei tehnici de bază, fără legătură propriu-zisă cu viața artistică. Debutînd strălucit prin cele trei opusuri enesciene, plasate în plină problematică a muzicii postromantice a timpului, simfonia românească a continuat, în perioada interbelică, să cultive aspectele monumentale, așa cum dovedesc lucrările realizate de Alfonso Castaldi, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin (simfoniile nr. 2, 3, 4) și Mihail Andricu *(Simfonia I)*.

Cele trei decenii de creație din anii socialismului aduc, pe lîngă o producție abundentă și viu diversificată de lucrări, sublinierea uneia sau alteia din caracteristicile principale

ale genului : actualitatea și profunzimea conținutului, pregnanța caracterului național și noutatea mijloacelor de expresie. Mai întîi s-a pus accentul pe reliefarea specificului autohton, așa cum dovedesc lucrări ca simfoniile de Paul Constantinescu și Ion Dumitrescu sau *Simfonia II* de Mihail Andricu. Construirea unor edificii muzicale ample (a formelor dezvoltătoare) pe baza unui material melodic conceput cu fidelitate în spirit popular (uneori chiar împrumutat din folclor) constituia o atitudine nouă, temerară, reprezentînd totodată o necesitate istorică pentru simfonia românească. Pentru unii din acești compozitori, ca și pentru compozitori aparținînd generațiilor următoare, simfonia însemna în același timp o primă manifestare creatoare de prestigiu, anunțînd în perspectivă întreaga dezvoltare ulterioară a personalității lor. Este cazul cu simfoniile semnate de Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Theodor Grigoriu, Walter Klepper, Zoltan Aladar sau, în ultimii ani, George Draga, Boldiszar Csiki, Grigore Nica, Anton Zeman, Sorin Vulcu.

Pentru alți compozitori care au abordat mai tîrziu genul simfoniei după o prealabilă experiență componistică personală, ea reprezintă, dimpotrivă, un fel de privire retrospectivă, de bilanț al unei rodnice etape de creație : *Simfonia* de Pascal Bentoiu și cea de Nicolae Beloiu. În creația unor compozitori, revenirile periodice la acest gen corespund, în parte, unor mutații stilistice, reprezentînd noi atitudini, sau îmbogățiri ale tehnicii componistice : Sigismund Toduța, Gheorghe Dumitrescu *(Simfonia III)*, Doru Popovici, Andreas Porfetje *(Simfonia III)*.

Evoluția apare mai lentă și fără discontinuități, în avantajul unei reliefări clare a atitudinii personale, în cazul acelor compozitori care au cultivat continuu genul simfoniei. Acestei categorii de autori îi aparțin Mihail Andricu și Wilhelm Berger, amîndoi remarcabili stiliști, totodată căutători activi pe tărîmul formelor. Refuzul schemelor prestabilite și al unui anumit tip de retorică pe care o considera legată de forma sonată, l-a îndemnat pe Mihail Andricu începînd cu *Simfonia IV* și culminînd cu *Simfonia XI* să cultive formele preclasice cît și formele libere, concise. Wilhelm Berger introduce în simfonie un suflu de baladă, un spirit nou al *rubato-ului* improvizatoric și unele elemente de scriitură camerală. Limitele genului „pur" al simfoniei sînt depășite de fiecare dată într-o direcție anumită, anunțată de însuși titlul simfoniei : *Lirica, Epica, Dramatica, Tragica, Muzica solemnă, Armonia,* ajungînd cu *Luceafărul* pînă la porțile programatismului.

Ideea apropierii dintre genuri o regăsim în numeroase alte lucrări din muzica românească : *Simfonia-poem* și *Simfonia coregrafică* de Dumitru Bughici, simfoniile pentru orchestră și voci *(Simfonia II „a Republicii"* de Gheorghe Dumitrescu și *Simfonia II* de Nicolae Buicliu), *Simfonia concertantă* (pentru orgă și orchestră) de Alfred Mendelsohn, *Simfonia Serenata* de Andreas Porfetje, *Simfonia Ostinato* de Dan Voiculescu ș.a.

Bogat reprezentată apare în creația noastră simfonia de proporții mai restrînse, dar care atinge adeseori înalte valori artistice. Să amintim aici mai întîi simfonietele de Mihail Andricu, Zeno Vancea, Ion Dumitrescu, Ludovic Feldman, sau cele de Mircea Chiriac, Mircea Basarab, Sergiu Sarchizov, Vasile Spătărelu, apoi lucrările intitulate simfonii de cameră. Se poate vorbi chiar de o adevărată tradiție românească a acestui gen intermediar datorită modelului mai vechi oferit de prima *Simfonie de cameră* de Mihail Andricu (1927) și mai ales datorită genialei *Simfonii de cameră* de Enescu (1954) a cărei primă audiție a reprezentat unul din cele mai semnificative evenimente artistice din ultimile două decenii. Sub semnul artei enesciene se plasează lucrări cu un limbaj inovator semnate de Anatol Vieru și Dan Constantinescu. Trebuie observat că tocmai în aceste tipuri de simfonii, mai îndepărtate ca formă de modelele clasice, s-a dovedit posibilă acțiunea cea mai hotărîtă de înnoire a mijloacelor de expresie. În acest sens pot fi citate lucrări ca *Simfonia brevis* și *Simfonietta giocosa* de Cornel Țăranu, *Sinfonii pentru 15 soliști* de Ștefan Niculescu sau *Sinfonii pentru suflători* de Liviu Glodeanu. Ca o simfonie în 4 părți a fost concepută și lucrarea *Odă tăcerii* de Anatol Vieru, în cursul căreia compozitorul ajunge să definească un nou tip de formă muzicală care va sta ulterior la baza celor două *Clepsidre*.

Se poate afirma așadar, fără teama de a exagera, că în nici o altă școală muzicală contemporană nu există un atît de larg evantai stilistic și o atît de mare desfășurare de forțe, de la arta mai tradițională care își dovedește din plin viabilitatea, la tendințele cele mai noi, organic legate la rîndul lor de idealurile permanente ale culturii românești.

Misiunea interpretului vocal în arta prezentului

de ARTA FLORESCU

În viața nouă a societății românești, în noua ei etapă istorică cu acumulări rapide, prefaceri adînci cu ritm accelerat, raporturi sociale și spirituale originale care dau fizionomiei socialismului trăsăturile civilizației avansate, înțelegerea din ce în ce mai adîncă a naturii umane și a relațiilor dintre indivizi în spiritul egalității sociale, al demnității și democrației,

al libertății conștiinței și angajării ei în realizarea marilor idealuri ale viitorului, creează climatul etic în care actul artistic interpretativ capătă sens și valoare.

În creația muzicală interpretul este indisolubil legat de compozitor și partitură ; situat între creator și public, el are menirea de a realiza imaginea sonoră a operei de artă încredințată portativelor muzicale, comunicînd prin modalități specifice sensul creației. Prin inteligență, cultură, sensibilitate și înalt nivel de conștiință, el poate sluji sensul lucrării cu o viziune interpretativă atît de novatoare încît să participe efectiv la actul creației.

Infinit de variate sînt căile de comunicare în arta interpretativă, dar pentru a emoționa, a sugera idei, a convinge, a determina poziții, interpretul selectează doar pe acelea ce sînt proprii afectivității și receptivității omului căruia i se adresează și pentru care arta ca act de cultură este strîns legată de toate celelalte fenomene de viață, nu numai spirituală, dar și economică, politică și socială. Estetica prezentului nostru respinge manifestarea acelui talent, a acelei fantezii sau sensibilități interpretative care se exprimă în numele unei arte autonome, a unui frumos ce nu izvorăște din lăuntrul lumii pentru a fi răsfrînt elaborat tot asupra lumii, abordînd comunicări interpretative ce nu sînt ancorate elocvent și convingător în sfera realului existenței sociale și implicit dependente de ea. Nu o dată ne-a fost dat să asistăm la desfigurarea unei opere muzicale datorită acelor interpreți care comunicau sunetul ca scop în sine, neînțelegînd că nuda frumusețe a glasului, eliptică de conținut emoțional, departe de fondul și de forma cu strădanie realizată a muzicii, nu mai poate constitui o modalitate de exprimare în arta cîntului contemporan și că de pe asemenea poziții estetice un interpret nu va fi niciodată la înălțimea misiunii lui etice și sociale.

Interpretul vocal trebuie să transmită așadar existențele artistice situate în lume — reale, posibile sau în alternativă — actul de reconstituire al faptelor lumii obiective și al semnificației lor complexe și adînci, reprezentînd în accepțiunea dialectică a fenomenului estetic, însuși actul de angajare al artistului — interpret.

„A cînta frumos" a îmbrăcat de-a lungul timpului multiple și variate ipostaze dictate toate de rolul muzicii în societatea respectivă, de accepțiunea sau respingerea cîntului ca instrument de cunoaștere a stărilor obiective sau a infinitezimalelor meandre psihice ale omului antrenat în sociologia vremii și reflectat ca atare în compoziție și implicit în interpretare.

Memoria cîntului a păstrat însă pînă la noi numai acele exprimări care au descoperit frumosul estetic în adevăr și în numele lui au emoționat, răscolit sau electrizat. Astfel de interpreți au cîntat aspirațiile majore ale omului cu noblețe, elan, generozitate ; au subliniat idealurile de libertate și înfierat dominația, asuprirea și umilirea, făcînd să vibreze accentele dramatice ale discursului melodic ; au pălmuit instinctele meschine ale avuției, orgoliului, răspicînd verbul și colorînd expresiv timbrul vocii ; au trăit cu căldură și sinceritate profunzimea sentimentelor unei poezii lirice.

În sensul acestor tradiții, contemporaneitatea estetică a cîntului își găsește în țara noastră temeiul mai mult ca oricînd în adevăr, în multiplele lui trepte de reprezentare a frumosului, iar căutarea desăvîrșirii — acea capacitate a materiei conștiente de a fi în permanentă mișcare, în continuu proces mutațional, a fi omul modern, reprezentativ al epocii tale — înseamnă pentru interpret însăși angajarea lui pe făgașul ideologic al artei.

În sfera semnificațiilor de mai sus își găsesc explicația acele remarcabile succese ale artei românești pe scenele țării și ale lumii, care s-au detașat competitiv ca tălmăcire muzicală atît în creația universală cît și în cea românească, în marile stiluri ale muzicii și variatele ei genuri.

Dar cultura muzicală ce caracterizează în prezent arta interpretativă românească s-a realizat în timp, în trepte succesive și la diferite nivele de conștiință. Azi, cînd ne apropiem de aniversarea celor 30 de ani de la Eliberarea Patriei de sub dominația fascistă și de cel de al XI-lea Congres al Partidului, putem aprecia retrospectiv că realizările s-au făurit cu consecvență și rigoare, orice nouă cucerire bazîndu-se pe eforturile timpului anterior.

Am interpretat cîntece în care adevărul vieții sociale își găsește frumusețea în funcționalitatea stărilor și lucrurilor. Am cîntat tractorul, firul de borangic, primul tren al liniei Bumbești-Livezeni, armonia unei înserări după o zi de muncă.

Pe treapta următoare am abordat liedul care transfigurînd în muzică pe Eminescu, Blaga, Arghezi, Bacovia, a deschis interpretului vocal căile rigorilor de formă și concept și ne-am îndreptat către interpretarea acelor sfere ale existenței umane care dezvăluie contemplatorului de artă forme nevăzute în plan imediat perceptibil.

Curînd, prezența în creația muzicală românească a oratoriului a antrenat interpretul pe o treaptă superioară a conștiinței revoluționare. Abordînd paralela socială între posibil și real — prezent sau istoric — care sublinia dimensiuni stenice sau astenice ale lumii obiective, interpretul a fost obligat la noi investigații în măiestria cîntului, noi modalități de exprimare a responsabilității în artă.

În ultimul deceniu creația muzicală vocală a luat o dezvoltare vertiginoasă. Cîntărețul a

trăit mari satisfacții interpretative care nu au exclus și bucuria desfășurărilor vocale. El a interpretat lucrări remarcabile în care inovația se împletea măiestrit, uneori într-un stil inimitabil cu filonul tradițional. Liedul, opera și muzica vocal-simfonică sînt principalele genuri care au demonstrat în profilul interpretului gîndire dialectică, intelectualitate și cultură, înaltă profesionalitate.

Din reprezentare ilustrativă a tipologiei și sociologiei vieții în scopul sublinierii eforturilor sau amendării carențelor, interpretarea devine o nouă formă de umanism. Ea cîntă acum despre marile proiecte ale spiritului și reala lui tensiune interioară canalizată spre vastele construcții socialiste.

Fenomenul științifizării și tehnicizării din toate domeniile activității noastre a determinat căutări febrile și în tehnica de a compune, în scriitura muzicală, în modul de a reflecta structuri prin noi soluții sonore — poziții avangardiste pline de inedit dar și de risc. În această situație, interpretul racordat și cufundat în rețeaua înnoirilor sonore, pus în fața ecuațiilor de algebră muzicală cu dificultăți intonaționale, ritmice, aleatorice, cu articulații antinomice menite să sublimizeze în abstract emoționalitatea cuvîntului, va fi găsit poate satisfacții intelectuale.

Cîntînd însă oniricul unui vălătuc de sîrmă ghimpată în fața spectatorilor printre care s-ar putea afla și proiectantul sau executantul respectivului produs industrial, fără îndoială că vocea umană se gîndește cu melancolie la inefabilul unui vers despre eternul uman, iar spiritul ei previzionar se întreabă dacă privită de pe aceste poziții misiunea interpretului, condiția creației muzicale vocale nu necesită un moment de reflectare.

Revoluția tehnico-științifică a societății noastre în plină ascensiune îl îndrituiește pe interpret să năzuiască la o artă în care spiritul științei și nu dogmatismul ei să înnobileze spiritul uman creînd noi raporturi om-univers și artă-om.

Nu o retragere din partea compozitorilor în sinea artei lor așteaptă interpretul, o claustrare a cercetărilor, o respingere din procesul creației a însăși colaboratorului fără de care muzica lor este sortită cartoanelor de arhivă sau cel mult trăirilor interioare subiective și egoiste, ci un dialog responsabil, o confruntare de opinii de pe urma căreia să rezulte o nouă treaptă a civilizației noastre muzicale.

Să nu uităm că măiestria interpretului de înaltă profesionalitate se bazează pe acumulări și sinteze, pe observații critice asupra interiorizărilor și exteriorizărilor psihice, a tot ce constituie relații între oameni, raporturi între sisteme.

Această esențialitate artistică declanșează mirajul emoțional cu care cîntărețul evoluat captează, emoționează și convinge, rămînînd condiționat totuși de vigoarea interioară a muzicii interpretate. Posibilitățile acestei forțe pot fi atestate de interpret chiar dintr-o primă lectură, determinantă fiind însă calitatea filtrului sintezelor acumulate. Iată de ce pe treapta dezvoltării actuale a muzicii vocale, relația creator-interpret, indisolubil intercondiționată, are mai mult ca oricînd nevoie de o strînsă și lucidă colaborare.

Tovarășul Nicolae Ceaușescu, în una din memorabilele sale cuvîntări a spus :

„Mai mult ca oricînd, omenirea are nevoie de gîndire creatoare, de oameni care să judece, să reflecteze, să-și exprime părerea despre noile procese sociale. Fără îndoială, nu toți vor fi la înălțime, nu toți vor formula cele mai juste puncte de vedere. Dar numai din confruntarea ideilor se poate cristaliza adevărul, se poate asigura mersul înainte al științei sociale, al marxism-leninismului".

Confruntarea de opinii, dreptul la dialog, este azi o îndatorire atît pentru creator cît și pentru interpret, pentru că acest drept înseamnă libertate artistică, libertate socială în ultimă instanță. Este aspectul novator, progresist, revoluționar al artei noastre, al vieții noastre prezente.

Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană

de DAN VOICULESCU

Istoria muzicii românești din secolul XX stă sub semnul unei continue deveniri, urmînd imboldul înaintașilor, desfășurîndu-se apoi în toată prima jumătate sub semnul geniului muzical al lui G. Enescu — adevăratul întemeietor al școlii naționale moderne de compoziție —, pentru ca după Eliberare, într-o a treia perioadă, să cunoască o înflorire fără precedent. La oscilația determinată de poziția geografică și confluențele spirituale, creatorii români de muzică optează, în timp, pentru afilierea la marele curent al culturii europene, fenomen înțeles însă nu într-un mod servil, epigonic, ci în sensul unui aport real, în care elementul de bază este adus de factorul folclor — esență a formării unui grai național. La o cercetare mai detaliată a fenomenului istoric și stilistic se constată că legătura dintre evoluția creației și infiltrarea și dezvoltarea conceptelor polifonice nu este deloc întîmplătoare ; ca și în alte cazuri ale istoriei muzicii, și aici poate fi luat în considerare rolul stimulator pe care l-a jucat polifonia în gîndirea componistică, în genere. Odată cu studierea pe baze științifice a folclorului, odată cu pătrunderea gîndirii melodice modale în subconștientul compozitorilor, vechile inerții

ale unei aparent ireconciliabile joncțiuni între folclor și prelucrarea sa la un nivel superior din punct de vedere armonic și polifonic sînt depășite. De altfel, practica a demonstrat că abordarea tehnicilor polifonice a așezat întotdeauna creația și gîndirea muzicală pe un drum ascendent, iar nevoia de aplicare a unor principii generale, aparent vechi, a adus cu sine și necesitatea unor evoluții conceptuale care s-au dovedit a fi întotdeauna în folosul artei.

Perioada ultimilor 30 de ani poate fi divizată în două etape (desigur, într-un sens elastic) : 1944—1960 și 1960—1974.

În prima etapă, caracterizată de contraste ideologico-estetice, se remarcă efortul de creare a unei serii de lucrări ce constituie o veritabilă premisă a nivelului și a diversității pe care creația muzicală românească a reușit să le cunoască în ultimul deceniu. Desfășurată în cea mai mare parte paralel cu ultima perioadă de creație a lui G. Enescu, această etapă nu s-a ridicat la noutățile de limbaj surprinzătoare din scrisul muzical al marelui maestru *(Cvintetul cu pian* sau, mai ales, *Simfonia de cameră),* ci, dimpotrivă, a însemnat pe plan stilistic o așezare a limbajului și a formelor, o întruchipare a vechiului deziderat enescian de fuziune a intonațiilor folclorice cu procedeele dezvoltătoare tipice muzicii culte. În diversificarea genurilor abordate — de la oratoriu și simfonie pînă la cîntecul de masă — se simte înainte de toate o tendință de apropiere față de puterea de înțelegere a noului public și o creștere treptată a acestui nivel. Lucrările simfonice, vocal-simfonice sau camerale apărute atunci sînt dominate pe de o parte de un constructivism de natură neoclasică, tipic unui anumit nivel al aproape tuturor noilor școli naționale, iar pe de altă parte de sugestii polifonice din practica populară (isoane, pedale, armonia de deplasare etc.) — acestea din urmă mai ales în genurile muzicale destinate unei largi audiențe (rapsodii, dansuri simfonice, piese instrumentale, coruri). Neoclasicismul polifonic marchează — în lucrări semnate de Ion Dumitrescu, M. Negrea, D. Cuclin, A. Mendelsohn, S. Toduța, Z. Vancea, P. Constantinescu, S. Drăgoi, Gh. Dumitrescu, M. Jora, M. Andricu, N. Buicliu etc. — continuarea unor tradiții încetățenite în perioada dintre cele două războaie, vădind transplantarea principiilor de bază ale contrapunctării și imitației în virtutea credinței în valabilitatea temporală nelimitată a acestora. Se realiza, totodată, necesitatea completării unor goluri în repertoriul național. Paralel cu procedeele polifonice de sorginte clasică, uneori chiar neobarocă, se naște o polifonie modală cu caracteristici neconfundabile, datorită și contextului armonic evoluat. Linearismul apare în diferite dozări cu gîndirea vertical-armonică (I. Dumitrescu — *Simfonia I-a* sau *Concertul pentru orchestră de coarde ;* S. Toduța — *Concertul pentru orchestră de coarde),* în timp ce în alte cazuri (Z. Vancea) conduce spre politonalism sau chiar atonalism. Utilizate cu discernămînt, neostentativ, în funcție de necesitățile expresive, procedeele polifoniei de tip imitativ conviețuiesc în această perioadă stilistică alături de polifonia de tip heterogen, neimitativă, derivată prin extensia conceptului de contrapunctare și determinată de viziunea simfonică, pluristratificată, spre care îndemna prin creația sa Enescu.

Cea mai amplă și semnificativă etapă — sub aspectul evoluției conceptului polifonic — o constituie aceea de după 1960. Se constată în jurul acestor ani, a căror pregătire se plasează în timp cu cel puțin cinci ani în urmă, o serie de factori dinamizanți cu care fenomenul trebuie corelat : sentimentul necesității de înnoire a artei, prezent la noile generații de creatori, dezvoltarea fără precedent a muzicologiei, aprofundarea și valorificarea moștenirii enesciene, lărgirea contactelor internaționale și pătrunderea muzicii românești pe estradele de concert ale lumii. În iureșul de idei estetice și tendințe reformatoare, polifoniei i-a revenit un rol privilegiat, căci oferea unul dintre domeniile ce lăsa mult loc înnoirilor. Diversificarea, în suprafață și în adîncime, pornește tot de la principiile polifoniei clasice (un neoclasicism polifonic cu largi ramificații existînd și azi în rîndul creatorilor de cele mai diferite vîrste). Sugestiile provenite din partea străvechilor tehnici imitative sînt metamorfozate în modalități mai mult sau mai puțin recognoscibile. Pe de o parte dimensiunile și rolul structural al imitațiilor pot fi radical modificate, mergînd pînă la principii ale muzicii intuitive ; pe de altă parte, ponderea imitațiilor în noile structuri muzicale sau în blocurile sonore devine cu totul alta față de muzica tradițională. Oscilînd între preluarea creatoare și reconsiderarea radicală — desigur, nu numai în privința imitației, ci și a contrapunctării —, problema evoluției și diversificării scriiturii polifonice se pune cu aceeași acuitate cu care sînt urmărite elementele de organizare muzicală, de sintaxă și morfologie — de cele mai multe ori chiar în simbioză cu acestea.

În cele ce urmează sînt prezentate succint principalele direcții în care s-a manifestat dezvoltarea conceptului polifonic linear :

a) *Polifonia serială,* fie în formele ei riguroase, canonice, de organizare (mai puțin numeroase), fie ca impuls linear liber. Se remarcă o tendință de reinterpretare a formelor vechi (de ex. în *Sonata pentru două viole* de M. Marbe : *Prologo, Aria* și *Epilogo* nu sînt altceva decît *canon cancricans, fugă* și *passacaglia").* Și alți autori care au utilizat polifonia serială (D. Popovici, T. Olah, A. Hrisanide, A. Rațiu, C. Țăranu, V. Herman, Gh. Costinescu, L. Feldman, D. Constantinescu etc.) i-au lărgit implicațiile, încercînd o îmbinare cu spi-

ritul melodic modal și dobîndind astfel, în fazele pre și post seriale, un colorit specific.

b) *Polifonia de intrări* sau *de atacuri*, în strînsă legătură cu structura armonică-verticală, diversifică și multiplică în timp starea unui acord sau a unei structuri (A. Stroe — *Muzică de concert pentru pian*, L. Mețianu — *Cvartetul nr. 2,)* produce simetrii interne de organizare (C. Țăranu — *Simetrii),* sau realizează un continuum din diferite elemente izolate (A. Stroe — *Arcade*, O. Nemescu — *Concentric);* intrările pot fi la rîndul lor serializate sau determinate matematic (A. Stroe — *Laude I*, L. Mețianu — *Echo).* Fascicolul sonor — una din formele de concretizare ale acestui principiu — se deschide sau se închide, creînd un moment al formei.

c) *Polifonia de grup,* în strînsă legătură cu polifonia stereofonică redimensionează străvechi principii antifonice și le îmbină cu preocupările caracteristice epocii moderne legate de dispunerea specială a surselor fonice. Se relevă astfel dialogurile, continuitatea, sau dimpotrivă, discontinuitatea (A. Stroe — *Arcade*, M. Istrate — *Concert stereofonic pentru două orchestre de coarde*, V. Herman — *Polifonie pentru șapte grupe instrumentale* ș.a.). Polifonia de grup poate ajunge la faza polifoniei de polifonii.

d) În strînsă legătură cu polifonia de atacuri și ca o derivată a stereofoniei și a tehnicii de hochettus, apare polifonia pointilistă. Fragmentarea, prezentă de altfel ca o caracteristică și în scriitura imitativă a neoclasicismului școlii naționale, e dusă pînă la ultimele ei consecințe. Prin contraste dinamice sau instrumentație se obțin interesante efecte de corespondențe între elemente latente (T. Olah, A. Vieru), sau dimpotrivă, se intenționează crearea de conglomerate, mase sonore, în care amănuntul nu este semnificativ (Șt. Niculescu — *Formanți*, M. Moldovan — *Texturi).*

e) *Heterofonia* (convergentă sau divergentă), acea „soluție românească de polifonie" (C. Țăranu), atît de divers ilustrată în creația lui Enescu, specifică unor practici folclorice, a constituit un mobil de studiu pentru a fi aplicat în creație. Studiile lui Șt. Niculescu par a fi o completare și susținere teoretică a compozițiilor sale (mai ales *Cantatele II și III* și *Aforismele după Heraclit* o demonstrează). Aceasta este una dintre filiațiile enesciene care își găsește azi o afirmare. Șt. Niculescu întrevede heterofoniei în etapele viitoare o importanță și aplicare la fel de mare ca și acelea pe care le-au cunoscut la rîndul lor armonia și polifonia. Desprindem, alături de heterofonia convergentă quasi-imitativă, tipul heterofonic divergent, în sensul unei pluristratificări bazate pe contrast — domeniu în care multitudinea variantelor fenomenului încă nu permite clasificări.

f) *Polifonia aleatoare* rezultă din forme grafice specifice ; consumarea elementelor lineare pe verticală nu mai prezintă importanță, de aceea predomină impulsul orizontal la fiecare partidă. Eliberarea de sub strictețea măsurii sau încadrarea în contururi speciale a evenimentelor sonore ce urmează a fi executate par a fi principalele modalități grafice (Șt. Niculescu, A. Vieru, V. Herman, A. Hrisanide, D. Constantinescu etc.). Aleatorismul se referă fie la intrări fie la înălțimi, fie la durate ritmice sau tempo. Faza sa extremă o reprezintă muzica grafică, intuitivă (V. Herman — *Sonata a II-a pentru pian, Muzică grafică ;* N. Brînduș — *Match* etc.).

g) *Polifonia cu specific folcloric,* redescoperită și îmbogățită temeinic în ultimii ani prin strădaniile unor creatori ca M. Moldovan, C. D. Georgescu, M. Marbe ș.a., aduce stilizări ale unor practici folclorice care nu mai țin de latura tradițională. Legîndu-se de întreaga gamă a heterofoniilor, stereofoniilor, antifoniilor, aleatorismelor, punctualismelor etc., într-o dozare care pare mereu inedită, demonstrează o dată în plus faptul că inspirația din folclor nu are, practic, limite.

h) *Structuralismul* a exercitat în ultimul timp numeroase influențe asupra organizării polifonice pe noi baze. Oscilînd între determinismul cel mai riguros, controlat pînă la nivelul tuturor parametrilor, și diferite procedee de organizare a maselor sonore în funcție de anumite structuri logice, polifonia organizată structuralist se poate întrupa în variante dintre cele mai diferite, de la punct la masă, de la continuum la punctualism, putîndu-se suprapune cu oricare dintre fenomenele descrise anterior. Structuralismul se repercutează practic asupra întregului proces de compoziție.

Această largă diversitate de tendințe și orientări în specificul gîndirii polifonice se adaugă și completează multitudinea aspectelor stilistice, de limbaj, mai bogate ca oricînd, ale școlii românești moderne de compoziție. Varietatea și valoarea personalităților și a accepțiunilor tehnice din componistica românească a ultimelor decenii stă ca o garanție a unei sinteze ce se lasă încă așteptată, dar care va apare cu siguranță în viitorul apropiat. Caracterul contemporan și modern al preocupărilor din domeniul polifoniei atestă îndepărtarea oricărui decalaj față de realizările tehnice din alte culturi muzicale, chiar dacă în creația acestor decenii nu s-a ajuns la cristalizarea unor tipare de tehnică polifonică, la un sistem de sine stătător și cu o vaiabilitate temporală asigurată.

Odă pentru cor mixt şi orchestră de Dumitru Capoianu

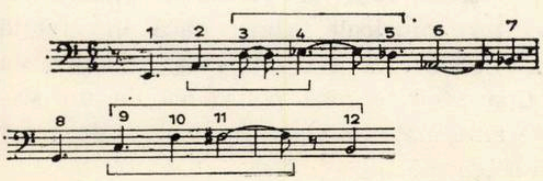
Evenimentele importante din viaţa politică şi socială au constituit întotdeauna stimulente puternice pentru creatorii de artă din ţara noastră şi cea de a XXX-a aniversare a Eliberării patriei de sub jugul fascist a prilejuit, aşa cum era de aşteptat, apariţia unui mare număr de lucrări de valoare.

Compozitorul Dumitru Capoianu a scris cu această ocazie o *Odă pentru cor şi orchestră*, pe un text de Eugen Jebeleanu (extras din poezia „Izvoare", apărută în volumul „Hanibal"). Este un text valoros şi inspirat, ales cu discernămînt de compozitor (calitate pe care a dovedit-o şi în alegerea altor texte pentru creaţia sa). Lucrarea a fost scrisă în cursul lunii februarie 1974 şi prezentată în primă audiţie în zilele de 12 şi 13 aprilie, în concertele Orchestrei Filarmonice „George Enescu", sub bagheta dirijorului american Adrian Sunshine (muzician care manifestă mult interes pentru muzica românească).

Odă pentru cor şi orchestră este o cantată de proporţii reduse, în care compozitorul a scris o muzică pe măsura mijloacelor sale componistice actuale, care s-au apropiat mult de tehnica dodecafonică, fără a-l angaja totuşi într-o scriitură riguros serială.

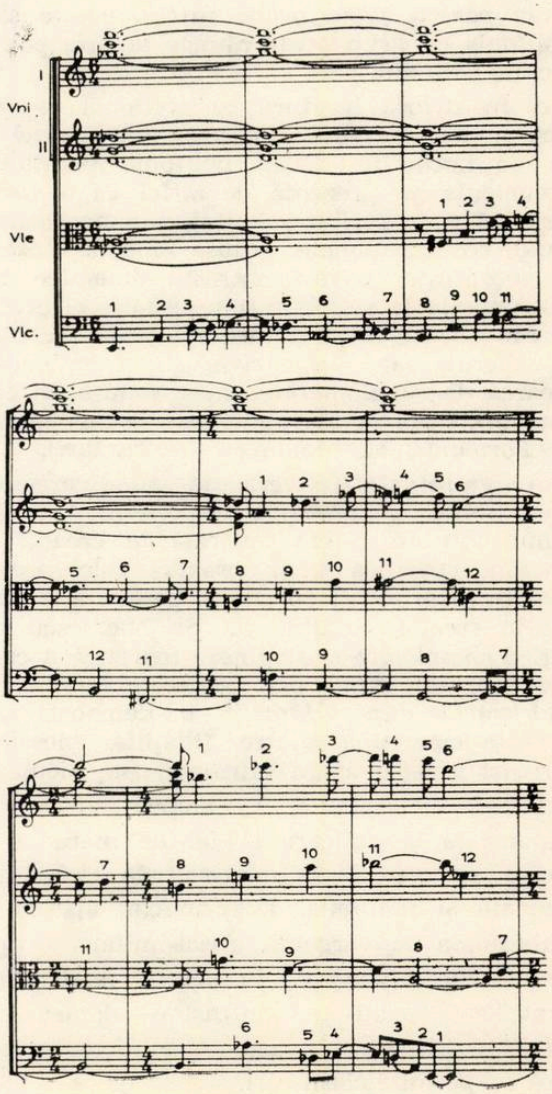
Orchestra folosită este cea clasică, la care se adaugă piano-ul şi un numeros grup de instrumente de percuţie (împărţit în trei grupe de cîte trei instrumente). Rolul orchestrei este foarte important atît în episoadele în care este prezent şi corul, cît şi în cele independente.

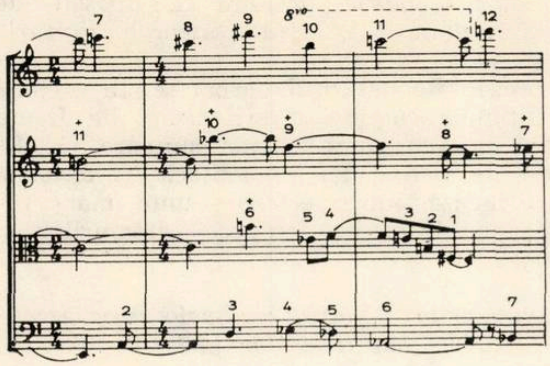
Introducerea orchestrală începe cu un acord cuprinzînd pe verticală totalul cromatic, atacat în *ff* şi diminuat treptat pînă la *pp*. Pe acest fond sonor, violoncelele şi contrabaşii prezintă tema principală, construită cu sunetele unei serii dodecafonice.



Se remarcă în această serie importanţa acordată intervalului de cvartă, prezent de cinci ori (desigur, numai în mişcare ascendentă, între sunetele 1—2, 2—3, 8—9, 9—10 şi 11—12). Atragem atenţia şi asupra sunetelor 3—4—5, care reproduc profilul „formulei cromatice întoarse" a lui Messiaen. Rolul cel mai important însă în elaborarea lucrării, îl va avea tronsonul cu sunetele 9—10—11—12 din care va fi modelat motivul principal, elementul de bază al întregii construcţii. Mai subliniem faptul că sunetele 2—3—4 şi 9——10—11 păşesc de două ori (prin treapta inferioară) pe intervalul de cvartă lidică, cu ecoul unor intonaţii modale de origine populară.

Primul episod al introducerii prezintă un interes deosebit prin organizarea sa aproape riguros serială, într-un canon pe patru voci la interval de nonă mare.



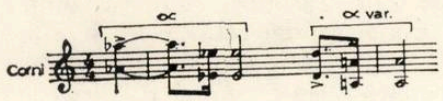


Canonul este prezentat de partidele de coarde, în timp ce suflătorii de lemn și cornii, continuă susținerea acordului, cu totalul cromatic. După violoncele și contrabași (la octavă), viola intră cu tema principală transpusă la nona mare superioară, suprapunîndu-se pe ultimele cinci sunete ale primei serii. Contrapunctul cu care violoncelele și contrabașii își continuă linia, este construit pe recurența temei principale, ultimul sunet al seriei fiind în același timp primul sunet al recurenței (punte). Procedeul este repetat întocmai la celelalte două intrări, ale viorilor secunde și viorilor prime, iar vocea principală — *dux*-ul — după epuizarea recurenței, reia seria originală aducîndu-i unele modificări ritmice.

Construcția canonului este ingenioasă și am fi preferat să fie prezentată fără fondul armonic al suflătorilor, pentru a avea mai multă claritate și relief.

După acest episod concentrat și cu conținut grav, urmează un al doilea episod, cu caracter festiv, cîntat într-un tempo mai mișcat și cu un volum sonor sporit. Coardele, ajutate de piano, harpă și timpani, repetă cu lovituri puternice un acord de cinci sunete construit numai din septime mari ; suflătorii de lemn, sprijiniți de corni și xilofon, răspund gălăgios cu o mișcare în valori egale de optimi în suprapunere pe cinci voci, dintre care numai vocile extreme respectă o succesiune serială (alta decît seria de bază). Jocul dialogat este repetat de mai multe ori și de fiecare dată coardele măresc cu o unitate numărul de lovituri. După o pagină importantă în care apar înlănțuite într-o secvență ascendentă cele patru sunete ale motivului principal (9—10—11—12 din seria de bază), episodul se încheie cu o serie de acorduri cîntate monoritmic de coarde împreună cu suflătorii, pe valori treptat micșorate, în dialog de astă dată cu timpani.

Episodul următor readuce atmosfera liniștită de la început și pe fondul de tremollo al corzilor, cornul, trompeta și flautul solo, suprapun linii melodice expresive ce includ motivul principal al cvartelor (sunetele 9—10—11—12 în mișcare ascendentă). Atmosfera se încălzește cu prelucrarea unor motive noi (născute tot din tema principală) și apoi cei patru corni expun în *f* motivul principal, prezentat pentru prima oară în mișcare coborîtoare și cu ritmul punctat, formă în care va apare cel mai frecvent și care îl caracterizează.



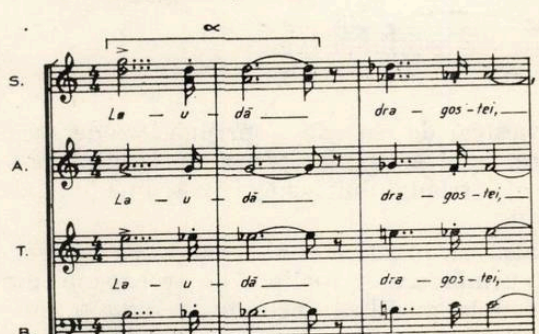
Observăm că motivul principal este construit cu o singură celulă melodică, celula ∝ secvențată la cvinta micșorată inferioară.

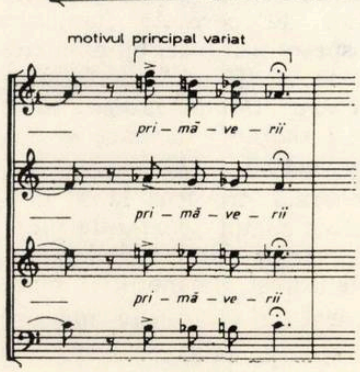
Prelucrarea motivică este continuată cu participarea tuturor coardelor și apoi episodul se încheie în *crescendo* cu un dialog al alămurilor, folosind motivul principal, variat în mișcare contrară, pe valori treptat micșorate.

Ultimul episod al introducerii orchestrale prezintă motivul principal într-o atmosferă de coral, cu celula ∝ cîntată pe rînd de alămuri și lemne, susținute de pedala brodată, plasată în registrul înalt al viorilor. De un efect deosebit sînt o serie de intervenții ornamentale ale harpei, piano-ului, vibrafonului și în mod special al flautului, cu mișcarea în formă de arc a unor serii dodecafonice (altele decît seria de bază).

Un mare crescendo în *tutti* de orchestră urcă pînă la *fff*, marcînd cele cinci sunete în succesiuni de cvarte (pe care se vor așeza vocile corului în primul acord), apoi orchestra dispare ca o ridicare de cortină.

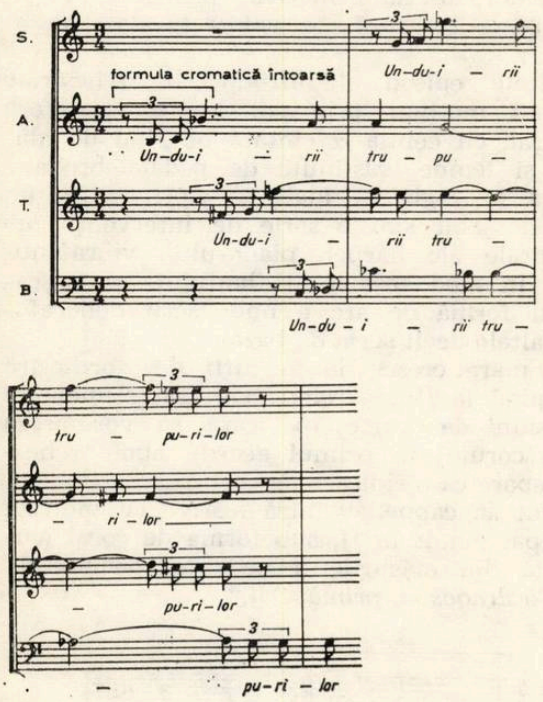
Corul „à cappella" intră festiv cu motivul principal cîntat în *ff*, sub forma de coral (cunoscută din măsurile precedente) pe textul : *„Laudă dragostei, primăverii,"*





Compozitorul a selecționat din poezia lui Eugen Jebeleanu un mănunchi de versuri plin de idei și bogat în figuri de stil (metafore, personificări etc.). Textul se recomandă prin dragostea pentru natura minunată a patriei, este plin de umanitate și în același timp, pătruns de suflul revoluționar al zilelor noastre. Prin aceste trăsături, el oferă compozitorului un material de calitate și o sursă de inspirație.

Pentru al doilea vers : *„unduirii trupurilor neîncătușate ale apelor"* cu personificarea nuanțată oarecum de senzualism, compozitorul a folosit tronsonul din serie cu profilul „formulei cromatice întoarse" a lui Messiaen (sunetele 3—4—5) tratat contrapunctic, în contrast cu primul vers, tratat armonic.



Orchestra de coarde sprijină vocile prin dublare, apoi arpegiile harpei și sunetul cristalin al „trianglului" sugerează imagini ale textului.

În aceeași manieră sînt prezentate și versurile următoare, apelînd la tronsoane din serie sau la profiluri înrudite, pentru o ilustrare cît mai convingătoare a textului. Intervenția instrumentelor de percuție (tamburo piccolo și piatto sospeso) se face bine auzită într-un crescendo pînă la *fff*, cînd corul pronunță cuvîntul „teroare" *(laudă iubirii, mult mai puternice decît teroarea")* cu care se încheie primul grup de versuri.

După o pauză generală, trecerea la al doilea grup este pregătită cu un scurt *intermezzo* de orchestră, construit tot pe baza motivului principal. Flautul și clarinetul îl cîntă în mișcare coborîtoare iar cornul în mișcare suitoare, anunțînd reapariția sa la cor.

Versurile : *„glorie acelora ce apăsați de lespezi cred în forța descătușătoarelor vînturi"*

sînt prezentate de corul bărbătesc. În orchestră, ultimele cuvinte sînt ilustrate de flaute și clarinete cu game rapide suitoare și *glissando* de harpă, iar comentariul orchestral care urmează aduce ecourile unui marș revoluționar cîntat de fanfara/ alămurilor și percuție.

În versurile : *„slavă credincioaselor iscăliturі ale tenacelor pîrîuri"*

cu o admirabilă personificare, poetul a simbolizat permanența poporului român pe pămînturile vechii Dacii. Compozitorul a încredințat corului „à cappella" redarea acestui text și a recurs la intonații modale (modul mixolidian de *re* cu treapta IV-a urcată) și la o ritmică ce amintește de riturile păgîne din *Sacre* a lui Strawinski.

Fragmentul orchestral care face legătura cu ultimele versuri reeditează variat unul din episoadele din introducere. Pe fondul pedalei brodate a viorii prime, este construit un canon la interval de octavă susținut de corn — solo, clarinete dublate de viole și fagoți cu violoncele. Linia melodică începe cu motivul principal variat în mișcare suitoare și continuă cu profiluri variate ale acestuia completînd o serie dodecafonică.

Textul : *„glorie-'n păduri și pe șesuri !"*

este prezentat într-o succesiune de imitații între corul de femei și cel bărbătesc, oprindu-se la un moment dat pe acordul de *si bemol major*. Este singurul acord perfect major din întreaga partitură dar nu poate fi auzit ca atare din pricina pedalei viorii prime, care insistă să includă în acord și pe *si* natural.

Urmează un nou comentariu al alămurilor, cîntat în ff, construit cu celula α în valori treptat micșorate. Corul mai intervine festiv, repetînd cuvîntul „glorie" pe un acord cîntat „con tutta la forza" pe care orchestra îl punctează cu ritmul celulei α, în valori treptat micșorate.

După un acord sec al orchestrei și un moment de liniște, *Coda* aduce o atmosferă de reculegere. Coralul cu motivul principal cîntat în *pp*, reapare într-o formă variată, dar tot în dialog, între lemne, coarde grave și alămuri. Vioara I-a continuă pedala sa brodată în *tremollo*, iar harpa și celesta intervin delicat cu linii ce desenează curbe mîngîitoare. Pedala viorii prime pierde suflul și după întreruperi din ce în ce mai frecvente se reduce la două sunete cîntate „perdendosi". Coralul instrumentelor de suflat se oprește pe un acord compus din cele șapte sunete ale gamei *si bemol major*, repetat de harpă, ce-

lestă și trianglu și apoi de cor „à bocca chiusa".

Compozitorul a conceput lucrarea sa într-o formă liberă, însă rolul excepțional atribuit motivului principal (sunetele 9—10—11—12 din seria de bază) îi conferă aspectul unor variațiuni pe acest motiv.

Motivul principal a determinat în mare măsură, prin succesiunile sau suprapunerile de cvarte, profilul multor construcții melodice și armonice. Armonia atonală nu a cedat decît foarte puțin spațiu unor înlănțuiri modale sau tonale, totuși prezența cvartei mărite în linia motivului principal, a imprimat adesea un colorit specific românesc multor pagini ale partiturii.

Problemele de ritm l-au preocupat pe compozitor, fapt evidențiat de varietatea ritmică permanentă ca și de unele construcții realizate cu procedeul valorii adăugate. Am avut însă impresia că a folosit de prea multe ori ritmuri în valori treptat micșorate și uneori la intervale de timp apropiate, ceea ce a scăzut interesul muzicii.

Compozitorul stăpînește tehnica orchestrației la un nivel de adevărată măiestrie și lucrările sale pentru orchestră au dovedit acest fapt. Și lucrarea de față confirmă această calitate în pagini care sună admirabil, însă, după părerea noastră, percuția este folosită adesea în doze prea mari. Cu toată grandoarea ce emană din unele versuri, o viziune mai expresivă, mai lirică, nu ar fi diminuat caracterul festiv, care evident, a stat în atenția compozitorului.

Partitura corului este scrisă cu competență și fantezie, alternînd structurile armonice cu cele contrapunctice, corul de femei cu cel bărbătesc sau ambele în dialog, corul „à cappella" cu corul și orchestra. Intrările corului sînt pregătite cu ingeniozitate de către orchestră, prin integrarea organică în partitură, a reperelor sonore care asigură o intonație justă fiecărei voci.

Ceea ce caracterizează această partitură în comparație cu lucrările anterioare ale compozitorului, este o preferință deosebită pentru forme contrapunctice și nu numai în stilul imitativ folosit cu dezinvoltură, ci și a unor construcții riguroase cum este canonul. În al doilea rînd remarcăm, prezența mai frecventă a unor structuri seriale, cu libertățile pe care compozitorul înțelege oportun să și le păstreze. Desigur, aceste două direcții nu pot decît să îmbogățească muzica lui Capoianu, adăugînd trăsăturilor sale temperamentele native de elan și optimism robust, mai multă complexitate și profunzime.

Cu toate rezervele minore exprimate mai sus, în legătură mai mult cu unele aspecte exterioare decît cu conținutul muzicii, *Oda pentru cor mixt și orchestră* reprezintă un pas important pe acest drum mai dificil, dar mai interesant pentru creația compozitorului.

DORIAN VARGA

ȘTIRI

● Asociația „Jeunesses Musicales" din Ungaria organizează a 7-a Întîlnire Muzicală Internațională a sa, între 15 și 31 iulie 1974, la Pécs. În program figurează cursuri de orchestră simfonică, de muzică de cameră, de muzică corală și metodica predării muzicii și cîntului în școlile ungurești (metoda Kodály), precum și cursuri practice de improvizație și de muzică de cameră pentru instrumente de percuție.

Între 20 iulie și 4 august 1974, la Academia de Muzică din Budapesta va avea loc Concursul Internațional de Muzică organizat în cadrul celui de al 8-lea Colocviu Bartók. La cursurile de perfecționare (pian, vioară, canto și quartet de coarde) se vor studia lucrări de Bartók, Kodály, Liszt și Erkel.

● În Editura londoneză Oxford University Press, a apărut de curînd Volumul III de „Studii în domeniul cîntării orientale" („Studies in Eastern Chant" ; Editori principali : Egon Wellesz și Miloš Velimirović) al cărui sumar cuprinde studii ale unor specialiști de renume, aparținînd mai multor țări : Dalia Cohen, Helen Breslich-Erickson, Jerzy Golos, Michel Huglo, Andrija Jakovljević, Ștefan Lazarov, Maureen M. Morgan, Grigore Panțîru, Christos Patrinelis, Jorgen Raasted, Miloš Velimirović. Valorosul studiu semnat de muzicologul român Grigore Panțîru se intitulează : „O nouă interpretare a notației ecfonetice a unui manuscris de la Iași, România" („Une nouvelle interprétation de la notation écphonétique d'un manuscrit à Iași, Roumanie" — pp. 124—140) și este însoțit de o notă aparținînd lui Egon Wellesz.

● Primul Concurs Internațional de Orgă „Anton Bruckner" 14—20 octombrie (Linz,/1974) are loc în timp ce întreaga lume comemorează 150 de ani de la nașterea compozitorului. Linz, orașul lui Bruckner, îi dedică marelui simfonist un Festival Internațional, iar celui mai mare organist și improvizator al epocii sale — un Concurs Internațional de Orgă deschis interpreților de orice naționalitate ce-și vor măsura talentul în fața unui juriu deosebit de exigent. Orga istorică din „Brucknerhaus" va fi pusă la dispoziția concurenților.

I. R.

Constantin Silvestri

de TEODOR BĂLAN

S-au împlinit în luna februarie cinci ani de la stingerea din viaţă a lui Constantin Silvestri. Se născuse la 31 mai, 1913. Ar fi avut acum 61 de ani. A dispărut în culmea unei cariere ce îl condusese la strălucire de artist internaţional de prim ordin. Gîndindu-mă la luminoasa sa figură mi se deapănă în minte amintiri strînse în decursul unei jumătăţi de veac, fiindcă Silvestri a fost cel mai vechi prieten al meu. Ne cunoscusem pe cînd aveam doar 11—12 ani, la Tîrgu-Mureş. De atunci am rămas legaţi de unele afinităţi elective în tot decursul vieţii şi carierei sale atît de agitate. Poate că nimeni nu l-ar putea povesti atît de bine ca mine, căci nimeni nu a stat în preajma lui atît de multă vreme. Am fost un prieten care nu i-am căutat afecţiunea. Tocmai de aceea mi-a dăruit încrederea. Suspecta pe toţi cei ce veneau în întîmpinarea sa cu laude nemăsurate, laude ce îi plăceau — mi-a mărturisit-o nu o dată. Dar, primea laudele şi în acelaşi timp punea sub semnul întrebării sinceritatea celui ce le proferase. Fire cu un caracter bizar, a avut foarte puţini prieteni. Constanţa sentimentelor sale în raport cu mine se explică tocmai datorită aparenţei indiferente ce i-am arătat dintotdeauna.

Ca şi în istorie, după încheierea anumitor epoci, se poate face şi vieţilor omeneşti rodnice o periodizare. Viaţa lui Silvestri se poate împărţi în anumite perioade bine delimitate: copilăria şi tinereţea, lupta pentru afirmare, consacrarea, gloria. Iar, în cuprinsul acestor mari capitole, se pot rîndui toate realizările sale, toate faptele de viaţă mai însemnate.

La conservatorul din Tg. Mureş, unde urmam împreună, nu eram singurii din cei veniţi „din vechiul regat". Acolo l-am cunoscut pe Alexandru Demetriad, pe Ovid Drimba. Era o şcoală de mare prestigiu. Profesorii ce ne-au îndrumat erau adevărate personalităţi, iar nivelul acestui Conservator, care păstrase orînduirile dinainte de război, era foarte ridicat. Laszlo Arpad, cu care studia Ovid Drimba, admirabil pianist, fusese profesor la Conservatorul din Budapesta, iar Richard Chován, la clasa căruia eram repartizat, prezenta în fiecare an cîte un remarcabil recital la pian în sala mare a şcolii. Silvestri era elevul lui Rudolf Zissmann, pianist stălucit şi în acelaşi timp organist. Recitatele sale de pian alternau cu cele de orgă.

Cu Silvestri mă împrietenisem la şcoală, la liceul „Papiu Ilarian" unde era cu un an în urma mea. Ne vedeam aproape zilnic. Eram mereu pe acelaşi program de audiţii, atît la Conservator, cît şi la serbările pe care le dădea foarte frecvent liceul. Atît la Conservator cît şi la liceu era un „fruntaş".

Înclinaţiile pentru muzică erau motivate de muzicalitatea părinţilor. Pe tatăl lui (care se stinsese din viaţă înainte de mutarea părintelui său vitreg la Tîrgu-Mureş) îl pasionase cîntul. Avusese o voce frumoasă şi cînta în cor la Liedertafel, singurul cor bărbătesc ce exista pe atunci în Bucureşti. Alois Silvestri, cetăţean austriac, era născut la Piave. Mama sa, de origine cehă, i-a dat primele îndrumări la pian. Apoi, a urmat la Bucureşti în particular, de la vîrsta de 6 ani, cu Aurelia Margulier. A luat lecţii vreo trei ani, pînă cînd s-au mutat în oraşul de pe malul Mureşului.

La Conservator îi era uşor de ascultat îndrumările profesorilor, care nu cunoşteau limba română. Costi vorbea limba germană curent. La Bucureşti urmase şcoala primară germană de la Sf. Iosif. Deşi mic copil, era foarte greu să fie desprins de la pian, unde ar fi stat toată ziua. Nu îi plăceau însă gamele şi exerciţiile pe care i le dădea profesoara în studiu. Avea o tehnică naturală care îi îngăduia să facă uimitoare progrese, fără să depună eforturile la care erau obligaţi copiii de vîrsta lui. Cînta după ureche tot ce auzea, mai ales că tatăl său avea obiceiul să fredoneze prin casă ziua întreagă. Cîntatul după ureche era foarte „nepedagogic" pentru dascălii rutinieri din acele vremuri şi foarte „pedagogic" în raport cu învăţămîntul nostru.

Cei cîţiva ani petrecuţi la Tg. Mureş — pentru mine pînă în 1926, cînd tatăl meu fiind mutat la Braşov, întreaga noastră familie s-a strămutat în acel oraş — au marcat două evenimente. Mai întîi, vizita lui George Enescu, care venind să concerteze la Tg. Mureş a fost invitat şi la Conservatorul orăşenesc. I s-au prezentat cîţiva elevi pianişti. Nu ştiu de ce, ca şi cînd Enescu ar fi fost mai uşor receptiv la calităţile micilor pianişti decît la ale violoniştilor, i s-a prezentat un grup de vreo 7—8 băieţi, între care şi Silvestri (a cîntat de asemenea Demetriad, Drimba şi cu mine). Silvestri, a cărui ţinută plină de demnitate contrasta cu talia sa scundă, purta pantaloni scurţi, un imens guler alb scrobit şi o lavarieră bleumarine. A cîntat o mazurcă şi un vals de Chopin. Admirabil. Avea de pe atunci o sonoritate cristalină, transparentă şi o putere de înţelegere a muzicii ce revela o maturitate precoce. Enescu a rămas impresionat şi i-a prezis un viitor strălucit.

Arpad Laszlo era încîntat de Costi. Nu îi era elev, dar îi urmărea evoluţia. „Tom Cariadi — îi spusese tatălui vitreg al lui Costi, care îl iubea ca pe propriul copil — paiat asta o se ajunghe mare..." Maestrul Enescu aprecia pe bătrînul profesor de pian, care fusese în tinereţe timp de 7 ani elev al lui Dvorak, pe atunci director al Conservatorului din New-York. Dvorak îi plătise şi taxele de şcolarizare, destul de ridicate, pe care Laszlo era în imposibilitate materială să le achite. De la Laszlo, care povestea cu multă dă-

ruire cele petrecute în răstimpul cît a lucrat cu Dvorak, aflase Silvestri despre simfonia *Din lumea nouă*, pe care marele compozitor ceh o scrisese în America. Pe atunci nu bănuia că va lua cu această lucrare, pe care o va îndrăgi nespus, Marele premiu al discului. Nu știa nici că își va consacra viața baghetei. El visa să devină compozitor și pianist.

Maestrul Enescu nu a uitat de micii elevi ascultați prin 1925. De cîte ori ne-a revăzut, pe Costi, pe Demetriad sau pe mine, ne amintea pînă și de piesele cu care îl întîmpinasem la audiția restrînsă din clasa lui Laszlo, unde ne ascultase cu atenție, împreună cu acompaniatorul său Caravia. Dar nu a uitat nici de Laszlo. În 1931, cînd venerabilul profesor a fost pensionat pentru limită de vîrstă, a publicat în *Ma* (Astăzi), revistă în limba maghiară (numărul din 25 decembrie) un vehement protest împotriva măsurii ce se luase. „Este de neiertat — scria Enescu — ca Dl. profesor Laszlo, un eminent și cunoscut pianist, în plină putere de creație, să fie înlăturat din postul său datorită unor legi rigide și astfel tineretul să fie lipsit de o îndrumare atît de superioară și necesară... Legea va avea în vedere că nu există regulă fără excepție și-l va păstra în continuare ca profesor, pentru faima și interesul școlii."

Școala aceasta, așa cum se rostea și maestrul Enescu, avea o anumită „faimă". Exista acolo un spirit de emulație, o dorință de a forma muzicieni, un „ferment" muzical care îi conferea un profil cu totul special. Desele audiții la care elevii „se întreceau", concertele în serie ale profesorilor, reprezentau un climat propice pentru Costi. Existau și concursuri trimestriale „de emulație" între elevii din același an de studiu, la care comisia asculta de după paravan, dar sonoritatea lui Costi îl recomanda imediat. Era imposibil să fie confundat cu un alt copil. La toate ieșea cîștigător.

De atunci începuse „să scrie note". Firave încercări de compoziție, influențate mai ales de Schubert. De pe la 14 ani, unele melodii de factură romantică au fost totuși păstrate pentru mai tîrziu, cînd le-a dat veșminte noi, dar linia melodică a supraviețuit și e matură, expresivă, inspirată.

Cel de-al doilea eveniment ce a marcat anii petrecuți la Tg. Mureș a fost sportul. Orașul avea un șirand de toată frumusețea, lîngă Uzina electrică, cu apă din Mureș. Deși foarte puțin „tînăr", păstrînd veșnic un aer meditativ de om matur, îi plăcea să înoate. Îmi mărturisise că vrea să crească mai repede. Era mai scund decît mine și credea că sportul îi va fi de folos. De pe atunci avea o fire extrem de ambițioasă. Nu admitea ca la vreo întrecere între micii înotători să nu se claseze primul. A răcit într-o zi, căci apa mereu primenită din rîu nu avea timp să se încălzească. Cînd ne-am despărțit la plecarea mea din Tg. Mureș, suferea încă de urmările unei pleurite. Febricita. O febră care nu îl va părăsi întreaga sa viață. Și acum parcă îi simt mîna cînd mi-o strîngea și zîmbea cu un surîs sardonic, întrebîndu-mă: „e peste 38?" De la o vreme a început să se obișnuiască cu această stare ușor febrilă, care nu-l părăsea decît în momentele de liniște, mai ales vara, în vacanță, cînd se retrăgea la munte.

Înainte de terminarea liceului, familia sa se mutase la București. Cîțiva ani, eu la Brașov, el la București, nu am mai știut nimic unul de altul. În sesiunea de vară a anului 1930, își ia bacalaureatul la liceul Sf. Sava, cu note foarte modeste, spre pildă — 5. Făcuse în lucrarea scrisă o seamă de greșeli de ortografie. Scrisul său era chinuit, se deprinsese în clasele primare cu scriitura gotică, la școala de la Sf. Iosif. Toată viața va păstra o grafie ciudată, greu descifrabilă, cu litere înghesuite și mici.

Prin anii 1930—1931, ne-am reîntîlnit pe scările Conservatorului din Știrbei Vodă, unde urma la clasa domnișoarei Florica Musicescu. Avea acolo coleg pe Dinu Lipatti. Eram pe atunci la clasa Constanței Erbiceanu. Spre deosebire de Lipatti, care frecventa cursurile cu o regularitate matematică, Silvestri accepta cu greutate disciplina de fier a maestrei. Venea cînd îi plăcea. Nu era de acord cu „milităria" pe care o pretindea minunata profesoară. „De ce să fac exerciții, game și tehnică în neștire, cînd degetele mele merg singure?" îmi spunea el. Nici nu știu să fi participat la vreo audiție a școlii, la care Lipatti apărea regulat, deși nivelul său pianistic era foarte ridicat.

Locuia împreună cu mama sa pe strada Simonide. Acolo, unde mă duceam destul de des, îl găseam mereu așezat în fața pianinei, cu țigara nelipsită din colțul gurii. Sănătatea sa era șubredă. Pleurita contractată la șirandul din Tg. Mureș își mai arăta colții. Lucra mult, trăia foarte modest, din pensia mamei de pe urma soțului său, care se stinsese din viață.

Camera sa era un model de ordine. Nimic nu scăpa unei clasificări riguroase. Ne minunam cum de reușise băiatul acela ce nu împlinise 20 de ani să strîngă atîtea note, să aibă o adevărată discotecă. Existau de pe atunci mici caietele cu însemnări despre toate partiturile, despre toate audițiile operelor ce ascultase, cu cronometrarea fiecărui interpret sau dirijor, cu trimiteri misterioase, făcute în semne pe care numai el le deslușea. După atîtea decenii, am regăsit caietelele completate timp de ani, la zi—aceleași pe care și le întocmise de tînăr. Poate că pasiunea pentru filatelie pe care o avea de copil să fi însemnat tot necesitatea de a ordona, clasifica, eticheta. „Convenție între maniaci" — i-am spus într-o zi despre filatelie. S-a supărat și a încercat să-mi dovedească utilitatea acestei „convenții" și mai cu seamă micile profituri ce le poate aduce această „pușculiță".

În 1935 e numit corepetitor la Operă. Avea 22 de ani. Se considera muzician format. Era rodul propriilor sale strădanii, căci îndrumările domnișoarei Musicescu fuseseră sporadice, absolvența Conservatorului o va da mai tîrziu, iar singurul eveniment mai de seamă — în afară de remarcabilele compoziții ce le definitivase pînă atunci — fusese un spectacol concert dat în 1932, cînd dirijase orchestra Radiodifuziunii. Prezentase muzică de Bartok și Stravinski. „Angajat în 1935 — se plînge într-un memoriu pe care l-a depus la Direcția Operei în octombrie, 1944 — după ce trei ani la rînd am fost respins, în beneficiul altora, care nici nu mai sînt la operă, în doi ani am ajuns să dirijez (nu după puține dezbateri) spectacole obișnuite și chiar o premieră. Cu toate acestea, am rămas încă doi ani cu aceeași leafă și tot cu funcția de corepetitor. Abia cînd această inechitate mă sili să-mi înaintez demisia, abia atunci direcția operei mi-a recunoscut drepturile cîștigate, dar pentru că nu aveau cadre și (ca totdeauna) nici

fonduri, mi s-a adăugat și funcția de ... bibliotecar..."

Din 1935 începe o perioadă de luptă acerbă pentru afirmare, pentru cîștigarea notorietății. Capitolul acesta din viață ar putea fi intitulat „afirmarea". Trebuia să facă față tuturor greutăților vieții, să dea concerte pe cont propriu, să compună, să caute să-și tipărească singur lucrările, să muncească din răsputeri la operă. Dar cea mai intensă cheltuire de energie era aceea destinată făuririi propriei sale personalități. Își lărgea repertoriul pianistic (l-am ascultat într-o seară cîntînd *Petruşka* de Stravinski ca un mare pianist), căuta noi mijloace de expresie în muzică, manuscrisele fiind întotdeauna prezentate maestrului Jora, care i-a fost un mare profesor și tot atît de bun prieten. Majoritatea creațiilor datează din această perioadă de afirmare. Dacă sănătatea l-ar fi susținut, poate că lupta cu existența nu ar fi fost atît de crîncenă. Îi era imposibil să renunțe la fumat, cu toate amenințările medicilor. Veniturile sale erau neîndestulătoare, pensia pe care o primea Ana Cariadi — mama sa — foarte modestă. I s-a recomandat să se retragă la țară, la aer curat. A ales Geoagiul de Jos, în Transilvania, unde s-a retras într-un sanatoriu. Era obligat de medici la un repaus absolut pe o perioadă lungă. „Mă dusesem acolo cu gîndul să nu mă mai întorc", mi-a mărturisit odată. I se asigurase de maestrul Jora, care îl „obligase" să accepte, o sumă de 5000 lei lunar, pe care i-a trimis-o acolo cu regularitate.

Este înduioșătoare atitudinea paternă a maestrului, care îi scria regulat. Primea prin poștă manuscrisele lui Silvestri să le vadă și să le corecteze. „În sfîrșit — îi scrie maestrul Jora la 5 martie, 1938 — am primit vești de la tine și chiar dacă se resimt de amărăciuni trecute, sînt încredințat că liniștea și disciplina ce le înduri în surghiunul tău sînt bine venite. Suferințele tale fizice sînt de așa natură încît nu într-o lună sau două se pot curma. Înainte de toate trebuie să te stăpînești sufletește, să-ți hotărăști un moral limpede și înălțat, să-ți desăvîrșești tăria lăuntrică, prin buna dispoziție și încredere. Să ai voința de a te vindeca cu orice preț și a te supune cu surîsul optimist oricărei încercări dureroase. Noi toți de aci te vom susține prin fapte, dar avem nevoie și de ajutorul tău pentru a-ți împlini dorințele. Deviza ta trebuie să fie „pe loc repaus". Zbuciumul, amărăciunea, neîncrederea, gîndurile negre să fie cu totul puse la o parte. Ai o viață întreagă înaintea ta pentru punerea în lumină și desăvîrșirea talentului. Timp de un an cel puțin să stai acolo liniștit, fără altă grijă decît a te căuta și a-ți pregăti sănătatea trebuincioasă de mai tîrziu... Să nu te opui la cele hotărîte de noi cu cele mai bune intențiuni și să-ți lași orice scrupul sau proastă mîndrie, care ne-ar îndurera peste măsură..."

Corespondența ce s-a păstrat de la maestrul Jora e bogată și foarte interesantă. Din cadrul unei lungi scrisori trimise la Geoagiu, după cîteva luni, desprindem: „Îmi pare bine să aflu că sănătatea ta se îndreaptă. Aș dori cît de multă voință din partea ta și cît mai puține frămîntări interioare și gînduri de gîlceavă. Nu lua pildă de la mine, care sînt un veșnic răzvrătit. Mult pătimește omul cînd are o fire sucită ca a mea. Răbdarea și stăpînirea de sine aduc întotdeauna mai multe decît revolta. Aceasta la omul sănătos, căci la cel bolnav, pe lîngă displăcerile sentimentale se mai adaugă și acelea fizice. Nu te monta în singurătatea ta și gîndește-te că orice supărare te dă înapoi cu săptămînile..."

Reîntors de la Geoagiu, se credea vindecat definitiv. Reia cu asiduitate munca, de asemenea țigara și nopțile albe petrecute deasupra cîte unei compoziții la care se antrenează. Începuse să se vorbească în lumea artelor din ce în ce mai insistent despre calitățile ieșite din comun ale lui Silvestri. În 1939, este invitat să prezinte o lucrare la cel de al VII-lea Festival internațional de la Veneția. Tot maestrul Jora e acela care îi scrie un „profil estetic" pentru această manifestare : „Constantin Silvestri e un tînăr cu înfățișare romantică, avînd ochii strălucitori ce se deschid alene sub fruntea netedă și senină. Cînd te uiți la el și afli că e muzician, cu greu poți crede că muzica pe care o scrie nu se aseamănă cu aceea care încînta pe contemporanii lui Schumann și ai lui Chopin. Evoluția muzicală a lui Silvestri a sărit însă etapele obișnuite și nu a îngăduit acestui tînăr să se oprească prea mult în grădinile neoromantismului, în floare la începutul acestui secol."

După un ciclu de lieduri fără însemnătate, scrise la vîrsta de 15 ani, Silvestri, mînat de firea sa întreprinzătoare, se avîntă cu credință și entuziasm în largul atonalismului. În școală fiind încă, își îngăduia să aducă „fugi" scrise într-un stil atît de îndrăzneț, încît profesorul său (Mihail Jora n.n.) îl amenința cu darea afară din clasă. Dar impulsiunea sa spre „încă neauzit" și spre deconcertant era atît de puternică încît nici o dojană nu era de folos. Silvestri a urmat atunci drumul spinos al acestui stil, pe care nu l-a părăsit și pe care an cu an îl adîncește și îl lărgește. De o fecunditate puțin comună, a scris într-un timp diferite lucrări pentru orchestră mare, printre care menționăm *Dansuri românești*, *Trei Capricii*, apoi două *Concerte pentru orchestră de coarde*, piese de pian, un *Cvartet pentru suflători*, un *Cvartet de coarde*, o *Sonată pentru violoncel*, pentru care a obținut Marele premiu de compoziție, „George Enescu", o *Sonatină pentru clarinet și fagot* și în fine *Sonata pentru oboi și pian* ce se cîntă azi. În această sonată (scrisă în mai 1939, în urma invitării sale la al VIII-lea Festival internațional de muzică contemporană de la Bienala din Veneția) „autorul a căutat să exploateze caracteristicile oboiului... prin puterea dinamică, prin varietatea și bogăția ritmică, prin prospețimea liniei melodice și prin noblețea expresiunei muzicale ce se degajează mai cu deosebire în paginile de mișcare lentă, Silvestri poate fi socotit, cu toată tinerețea lui, ca o personalitate a muzicii românești, care așteaptă cu încredere de la el dezlegarea temeinică a bogatului său talent."

În această etapă a afirmării, apare cînd i se îngăduie, la pupitrul orchestrelor simfonice, duce o luptă acerbă pentru acurateța spectacolelor de operă, pe care încearcă să le degajeze de colbul rutinei, dă concerte de improvizații, privite cu oarecare neîncredere, din pricină că arta sa pianistică improvizatorică era neverosimil de perfectă, compune, încearcă să găsească editor pentru lucrările sale, în țară și peste hotare. Nu a dat niciodată lecții. Îi era cu neputință

să accepte ideea că timpul de care dispune ar putea fi „risipit" dînd îndrumări la copii lipsiți de talent. Rîdea de Ion Filionescu, cu care era prieten, de răbdarea pe care o avea acesta de a-și spori veniturile, dînd lecții de pian.

Tot în această vreme își cîștigă un foarte apropiat prieten în Dinu Lipatti cu care va colabora și care va căuta să îl sprijine. Lipatti „se afirmase", era un pianist de notorietate. În 1940, deși doar în vîrstă de 23 de ani, Lipatti era cunoscut și peste hotare. În răstimpul ce îl va mai petrece în țară, pînă în 1943, Lipatti va întreține cele mai cordiale raporturi cu Silvestri, pe care îl prețuia la justa lui valoare.

In anul 1942 își întocmește un pliant, pe care sînt reproduse o serie de critici ale activității sale. Se pare că renunțase la gîndul de a se consacra pianului, căci titulatura acestei mici tipărituri este următoarea : Constantin Silvestri, Dirigent, Komponist.

Așa cum corespondența cu Lipatti a fost susținută și după plecarea din țară a marelui nostru pianist, pînă la moartea acestuia (1950), vădind dorința fierbinte a lui Lipatti de a-l impune pe Silvestri peste graniță, căutînd să-i aranjeze o manifestare de amploare în concerte la care Lipatti se oferea să apară ca solist, tot astfel se întîmplă și cu Ionel Perlea. Au rămas multe scrisori de la acesta, răsfirate în timp. „De atîtea ori mi-am pus în gînd să-ți scriu, dar viața mea e atît de agitată și de loc ușoară, cum s-ar putea crede... Am fost un excelent elev în știința „răbdării" deci îmi permit ca un coleg mai bătrîn să-ți spun că totul mai întîi de toate este trecător, dar ceasul sună pentru toți acei care au ceva de spus în viață și precum știi că am o mare admirație pentru talentul dumitale, pe care l-ai afirmat deja cu atîta vrednicie, nu mă îndoiesc că vei avea toate satisfacțiile.. Gîndește-te puțin la mine, care a trebuit, după o carieră onestă și plină de satisfacții, să o iau *da capo*, absolut *da capo*, acum 5 ani. Nimeni nu m-a ajutat în momentele mele de dezamăgire. Te-am recomandat în diferite ocazii aci, dar la ce bun, dat fiind că dirijorii lumii au alte planuri cu lumea din care facem parte." (25.VII.1949).

Într-un memoriu pe care îl adresează în 16 septembrie, 1945, Sindicatului Artiștilor instrumentiști și pe care îl încheie cu aceste cuvinte amare, își varsă tot focul : „Pînă în anul 1935, deși dădusem nenumărate concerte, obținusem premiul „George Enescu" și majoritatea lucrărilor mele erau răspîndite în lume prin interpretările lui Scherchen, Borowski, Lhotte Lehman... nu reușisem să fiu primit în vreo instituție oarecare. Cu greu am fost acceptat în 1935 la Operă. Concerte simfonice mi se refuzau categoric. În urma zecilor de memorii, mi s-a îngăduit să dirijez cîteva concerte. Aceasta pînă în 1941. De atunci, atît la Radio cît și la Filarmonică mi-au închis porțile, atît în calitate de compozitor cît și ca dirijor și pianist. La Operă, am fost retrogradat din punct de vedere al salarizării în patru rînduri, iar artisticește... ce să mai vorbim. Dirijor de matineuri și spectacole proaste, ce le refuzau ceilalți colegi. Ca să pot trăi, am fost nevoit să-mi vînd și pianul. Asta în timp ce Toscanini îmi dirija unele piese iar America îmi tipărea lucrările !"

Am regăsit între unele materiale colbăite de vreme copiile unor încercări literare ale lui Silvestri. Mi le dăduse să îmi spun părerea în vederea unei eventuale publicări. Unele rînduri subtile despre „Talent și geniu", altele despre rostul Artei în Stat și „obligația" pe care o are Statul de a crea condiții optime pentru formarea unui artist, conțin idei foarte avîntate, susținute de un real curaj civic. Nu știu să i le fi acceptat spre publicare vreun ziar sau revistă, căci mi le-ar fi arătat triumfător. Silvestri era un autodidact. Lecturile lui erau dezordonate și excesive. Dacă în rafturile bibliotecii exista o ordine formală desăvîrșită, citea la întîmplare și numai ceea ce îi plăcea. Prietenilor le dădea cu împrumut ciudata piesă de teatru *Straniul interludiu* de O'Neill, din care poseda mai multe exemplare. De fapt, lucrarea lui O'Neill era o gigantică frescă dramatică, în nouă acte, o adevărată epopee ce se întinde pe 27 de ani, cu obsesiile și străfundurile emoționale ale lumii contemporane. Eroina este o creatură continuu agitată, turmentată de o sete nestăpînită de a trăi mai intens decît oricine, de a ajunge la trepte de cunoaștere mai înalte decît muritorii de rînd. E un personaj ce întruchipează toate contradicțiile posibile ale idealismului cu materialismul, o visătoare însetată de absolut.

Poate că nici unul din personajele cărților ce citise nu îl impresionase ca Nina Leeds, eroina din *Straniul interludiu*. Se regăsea în multe din trăsăturile ei. Dacă am căuta repere în literatura ce îl obseda, vom asocia pe *Faust*, pe care îl avea pe măsuța de lîngă căpătîi. „Angoasa omului modern, asta aduce în mod peren Faust", mi-a spus odată. Combustia intensă a unui temperament agitat, plin de darurile ce i le hărăzise natura, dorința de a realiza perfecțiunea, de a cunoaște totul, iată un frust tablou sufletesc al lui Silvestri, acest veșnic nemulțumit, nici de el și nici de alții. Goethe și O'Neill — iată mentorii lui mărturisiți.

La data de 20 octombrie, 1945, primește din partea Ministerului Artelor o adresă prin care e înștiințat că fusese numit dirijor permanent al Orchestrei filarmonice din București (unul din cei trei dirijori permanenți). Nici una din veștile ce primise în decursul bogatei activități nu i-a dat o asemenea satisfacție ca această înștiințare, pe care bunul său prieten Emanoil Ciomac, care semna adresa în calitate de director al Filarmonicii, i-o comunicase de îndată ce obținuse hotărîrea din partea Consiliului de administrație al Instituției. Împlinise 32 de ani ! În plină maturitate, avea înainte mulți ani pe care i-ar fi dorit rodnici. Cîte planuri, ce proiecte de repertoriu ! Cîte prime audiții la care visa și pe care, în cea mai mare parte, le va realiza !... Lupta pentru afirmare, care începuse cu zece ani în urmă, deodată cu numirea la Operă, se finalizase cu această primă mare izbîndă din cariera sa.

Anul 1946 e foarte rodnic în concerte. Se străduiește să apară cît mai des la pupitrul Filarmonicii, pe care îl dorise cu atîta ardoare și i se refuzase cu atîta ostinație. Dădea interviuri presei, își de-

clara dorința de a primeni repertoriul simfonic cu muzică nouă. Cronicile ce se referă la concertele sale sînt unanim elogioase. Asistăm la un adevărat acces de euforie jurnalistică, ce vine parcă pentru a compensa indiferența sau ironia presei de pînă atunci. Primea scrisori de la admiratori entuziaști, sau chiar versuri ocazionale. În 1946 era „lansat" ca dirijor, ovaționat de marele public.

La începutul anului 1946 face un turneu la Budapesta. Presa consemnează succese cu totul ieșite din comun : „Concertele simfonice în care a apărut maestrul Silvestri ca dirijor la Budapesta au fost o bombă pentru capitala noastră. Triumful său a fost cu atît mai autentic cu cît nu trebuie uitat că publicul din Budapesta nu s-a lăsat niciodată influențat de celebritățile internaționale. Budapesta, care a înregistrat căderile lui Kubelik, Galli Curci și Gigli, nu a mai cunoscut decît cîteva triumfuri analoage, ca cel al lui Nikisch, și, acum 12 ani, al lui Toscanini, în turneul său cu Filarmonica din New-York", (ziarul *Magyar Ujság*). Nu este o voce izolată, căci iată că și un alt ziar (*Ujság*) este de părere că *„Eine kleine Nachtmusik* de Mozart a fost redată chiar mai pur decît Bruno Walter". Termenii pe care cronicarii îi aleg pentru a caracteriza interpretările dirijorului român sînt mai mult decît entuziaști : „În inimaginabila interpretare a *Oratoriului* de Bach, nu ne-a mirat că a sculat publicul în picioare, care în furtunoase ropote de aplauze a purtat în triumf pe umeri pe maestrul Silvestri. *Toccata* sa, ce a dirijat-o, a fost cerută de public de trei ori, fapt unic în istoria vieții noastre muzicale. Fapt unic și în viața de concerte..." (*Világ*).

După afirmarea sa, consacrarea ce survenise a fost urmarea unei ascensiuni „la verticală". Era saltul calitativ ce urmase pregătirii sale asidue din anii cînd bătea la ușile notorietății, cînd concertele îi erau refuzate în mod constant.

Memoria sa excepțională îl ajutase în mare parte. Nu concepea să dirijeze cu partitura în față. Zilele sale erau încărcate de repetiții pentru opere ce le va dirija mai tîrziu. Unele peste 10—15 ani. Am în minte și acum felul în care pregătea simfonii, pe care mai întîi le citea cu o uimitoare ușurință la pian, reducîndu-le la prima vista. Apoi le asculta pe disc, în mai multe versiuni dirijorale, iar cînd avea siguranța că și-a însușit atît textul scris — pe care îl „fotografia" în memoria vizuală — ca și sonorităților, se apuca de dirijat în fața difuzorului, cu gesturile pe care le va folosi mai tîrziu în fața orchestrei, aceleași gesturi, care erau studiate ca orice manifestare muzicală, cu migală și seriozitate. Deși uluitor improvizator la pian, în fața orchestrei nu improviza aproape nimic. Totul era calculat, dozat, dinainte stabilit. Credea că orice dirijor e obligat să aibă un „repertoriu" anumit de gesturi, mai ales cînd va fi chemat să îndrume o anumită orchestră. „Nu trebuie să fie nimic echivoc" — spunea el.

Poate tocmai din această pricină, căci să nu uităm că tindea spre perfecțiune, (*L'art c'est le mieux*, cuvintele lui Mangeot, erau deseori citate, chiar în cursul repetițiilor), pretindea multe repetiții. Cererea aceasta de repetiții numeroase a contrariat mai tîrziu orchestrele celebre din Apus, cu care a avut de-a face. Dorea repetiții multe și o disciplină severă. Nu ne miră textul demisiei pe care o prezintă la 10 septembrie 1946 Direcțiunii Filarmonicii, din care străbate strigătul său : „Prea puține repetiții !" Este o demisie amplu motivată, în care arăta ce îl determină să părăsească postul la care visase. „O veche racilă este indisciplina", motivează mai departe. Va continua să colaboreze ca oaspete, dar refuză să mai ocupe postul de șef de orchestră.

Demisia i-a fost respinsă, dar la 20 oct. a aceluiași an, revine cu o nouă cerere, în care arată pe larg „racilele" de care suferă Filarmonica.

Presa începe să se preocupe și mai intens de noua stea a muzicii noastre. Iată un interviu luat de un compozitor tînăr, Anatol Vieru, apărut în *Rampa*. Sînt trecute în revistă toate preocupările muzicianului, felul său de a compune (Silvestri mărturisește că lucrează foarte repede, iar frazele sale muzicale sînt numai aparent neclare, încîlcite, ele fiind „Efluvii scrise dintr-odată", asemănătoare frazelor sale literare, la fel de elaborate). Cu privire la termenul de romantism, acesta „înseamnă tot ce sparge forma tradițională, tot ce reprezintă un efluviu sensibil. Piesele pe care le scrie afirmă că sînt romantice, dar trebuie integrate într-o accepție mai largă a termenului". Dar, Silvestri are grijă să adauge că „e valabil tot ce e clar și pregnant... ceea ce e stufos și amănunțit își poate atenua sensul. Iată de ce nu place o sonată excelentă de Reger... Între Beethoven și Wagner, va supraviețui Beethoven. El scrie pregnant și motivic, clar, evident, sănătos".

În cadrul acestui interviu apare pentru prima dată declarația pe care o va repeta în decursul întregii sale cariere, în sensul că ar dori să echilibreze cele două modalități dirijorale pe care le oferă Furtwaengler și Toscanini. Modalități aparent neconciabile. Pe Toscanini îl putem considera un exeget absolut al textului muzical, iar pe Furtwaengler ca un poet ce pleacă nu de la notația scriptică a textului, fetișizată de Toscanini, ci de la cele mai adînci intenții ale compozitorului, căutînd să „refăurească" textul, ca pe o nouă creație (*Wiederneuschaffen eines Wekes*). Am putea spune că aceste două tendințe aparent antagoniste, s-ar putea însuma doar contopindu-le, în sensul ca străfundurile emoționale ale unei lucrări să fie redate cu respectarea cea mai minuțioasă a textului. Spre un asemenea ideal tindea Silvestri și poate că de-a lungul bogatei sale activități, acesta să fi fost motorul prestigioaselor sale realizări artistice.

(continuare în numărul următor)

NICOLAE BUICLIU

Conducem astăzi pe cel din urmă drum un alt coleg, un alt tovarăș de muncă în Uniunea Compozitorilor și Conservator, pe compozitorul și profesorul Nicolae Buicliu, maestru emerit, laureat al Premiului de Stat, fost membru în Comitetul de Conducere al Uniunii, fost redactor șef al revistei *Muzica*.

Vechi și — în multe împrejurări — apropiat colaborator în cadrul activității din Uniune sau ca membru al catedrei de armonie-contrapunct-compoziție, Nicolae Buicliu făcea parte din generația, care se duce încet — „dînd în lume altor rînd" — a cărui dispariție păgubește deopotrivă atît creația muzicală, cît și învățămîntul nostru muzical superior.

Activ în compoziție și la catedră, Nicolae Buicliu se stinge după o boală cumplită, plătind un greu și îndelungat tribut suferinței.

Dacă bătrînețea e o boală de care omul n-ar vrea să se despartă, suferința sfarmă elanurile, macină forțele vitale și morale, deprimă, doboară.

Mă gîndesc cu această ocazie la atîți prieteni muzicieni, cărora le-a fost hărăzită calea spre marea trecere prin poarta suferinței și depun un pios omagiu de compasiune amintirii lor.

Nicolae Buicliu s-a născut în 1906 la Corabia. Studiile muzicale pe care le-a făcut la Conservatorul din București, ca elev al profesorilor Castaldi și Cuclin, le-a continuat un timp la Paris. Și-a trecut de asemenea licența în Filosofie.

A început activitatea ca profesor de muzică și inspector în învățămîntul secundar, continuînd, din 1949, ca profesor la Conservatorul din București. A activat de asemenea în publicistică și în literatura didactică de specialitate. A fost membru al Partidului Comunist Român.

Nicolae Buicliu era un om stăruitor și dîrz, care și-a apărat cu intransigență și pasiune părerile, principiile, creația, poziția ideologică.

Își făcuse o datorie de onoare în a-și aduce contribuția promptă și substanțială în toate discuțiile care se desfășurau în prezența sa.

Era un om de spirit, presărînd cu intervenții pline de duh chiar conversația obișnuită, mînuind cu ascuțime calamburul, epigrama, gluma, ironia.

Crezul său artistic, strădaniile întreprinse cu stăruință o viață întreagă pentru realizarea lui, se concretizează în moștenirea artistică pe care o lasă muzicii românești.

Compozitor fecund de muzică simfonică, de cameră, de operă, corală, de film, de teatru, Nicolae Buicliu înscrie pe lista creațiilor, printre alte lucrări, patru simfonii, două concerte instrumentale, un trio, două quartete de coarde, un *Quintet pentru suflători*, o *Sonată pentru violoncel*, o operă, despre locul și importanța cărora, în ansamblul creației muzicale românești contemporane, sînt încredințat că timpul și oamenii vor decide, acordîndu-le locul meritat.

Drumul creației lui Nicolae Buicliu a fost drept și neted, fără surprize în peisajul inspirației și al exprimării, fără meandre, fără aventuri tehnice, fără riscurile căutătorului nemulțumit de sine.

Legătura strînsă și consecventă cu muzica populară — constînd din adoptarea unei poziții personale față de substanța muzicală și mijloacele de expresie ale acesteia — devine evidentă de la primele și pînă la ultimele pagini, scrise înainte de moarte.

Combătînd și pe plan teoretic pentru susținerea principiilor sale de compoziție, Nicolae Buicliu și-a afirmat pe deplin și cu claritate poziția estetică, concepția de creație și atitudinea față de problemele fenomenului muzical contemporan.

Muzica românească de astăzi pierde un compozitor și un profesor, a cărui personalitate însemna o prezență activă în Uniunea Compozitorilor și în învățămîntul nostru muzical.

ION DUMITRESCU

Dacă ciclul vital în care se înscrie și omul cere, printr-o rînduială neabătută, ca preț pentru viitor despărțirea de prezent, la această dramatică încercare muzica noastră a fost supusă din greu în ultima vreme. Din simfonia cotidiană a muncii de creație și educație muzicală, din simfonia osîrdiilor neobosite pe ogorul culturii, a mai dispărut o voce distinctă, întreruptă după neștiute chinuri și suferințe care așterneau zăbranic peste o viață. Dureroasă secvență în viața familiei sale și în viața breslei noastre, dispariția omului, muzicianului și profesorului Nicolae Buicliu face să se rupă o punte de legătură vie și activă între arta și știința generației de ctitori ai muzicii noastre moderne în frunte cu dascălii săi Gheorghe Cucu, Alfonso Castaldi, Constantin Brăiloiu, Dimitrie Cuclin, și generațiile maeștrilor și ucenicilor muzicii contemporane.

Destinul a făcut să datorez dragostea, recunoștința și prețuirea pentru profesorul și compozitorul Nicolae Buicliu încă de pe băncile Școlii Normale a Societății pentru Învățătura Poporului Român, din București, cu un sfert de veac în urmă, cînd dirijorul-pedagog ne transmitea elanul unuia din cîntecele sale, plin de căldură și de simbol de vremuri noi, *Sîntem a țării tinerețe*. I-am urmat apoi sfatul și i-am solicitat priceperea pe treapta superioară a Conservatorului, unde lecțiile de contrapunct erau momente de inițiere, deschideri de drum, colocvii de duh, de sinceritate și umanitate aleasă. Într-o bună zi, înainte de încheierea cursului de contrapunct, ne-a luat de mînă pe cîțiva dintre elevii săi și ne-a îndemnat : „Căutați să puneți și voi umărul la ridicarea revistei noastre *Muzica*, pe care eu mai de curînd și mai în treacăt, alți dascăli ai voștri ca Breazul și Vancea mai de mult și mai dinainte ne străduim s-o aducem din adînc, la lumină". Am ascultat atunci chemarea și am primit sprijinul nu numai al profesorului de Conservator dar și al redactorului șef al revistei *Muzica*, pe care Nicolae Buicliu a călăuzit-o un timp cu spirit eclectic și cu o convingere care se comunicau colaboratorilor. Aceste trăsături ale gîndirii lui Nicolae Buicliu sînt și trăsăturile muzicalității sale, justificată adesea cu dezinvoltură teoretică dominată, cum sublinia odinioară cu argumente savante George Breazul, de cunoaștere de la obîrșie a melosului popular, îndeosebi a celui oltenesc și lăutăresc, precum și de gramatica sa de o clasică accesibilitate, al cărei mobil lăuntric a fost supremația melodiei. Nicolae Buicliu a compus cu reticență dar fără complexul complexității de mijloace, cu o anumită candoare, dar nu fără să-și migălească opera. Într-un peisaj larg de tendințe și eforturi, de căutări febrile și izbutiri selective, care conturează arta noastră clasică și contemporană, creația sa își îndreptățește un loc anume, marcînd, poate cu modestie dar sigur cu probitate, un nume, un crez, o străduință.

Dr. VASILE TOMESCU

De-a lungul a peste patruzeci de ani, Nicolae Buicliu s-a dedicat cu pasiune unei activități multilaterale, prodigioase. Profesor de muzică, inspector general al învățămîntului secundar, profesor de contrapunct și fugă la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, redactor șef al revistei *Muzica*, participant activ la variatele forme de propagare a muzicii românești și de educare estetică a maselor largi, militînd neobosit pentru apropierea muzicii de public și a publicului de muzică — în toate acestea Nicolae Buicliu și-a dăruit energia și disponibilitățile sufletești cu o generozitate și o perseverență pilduitoare.

Creația sa, bogată și diversă, oglindește pe deplin concepția artistului, încrederea sa fermă în valențele inepuizabile ale folclorului românesc de a fi transfigurat în noi și noi viziuni creatoare, pe cît de originale, pe atît de profunde ca spirit și gîndire.

Prin lucrări ca *Simfonia a II-a* cu cor, *„a Republicii"* (1949), uvertura *Sărbătoare într-o gospodărie agricolă colectivă* (1951), poemul simfonic *Se arată lumea* (1959), prin opera istorică *Doamna Chiajna* la a cărei recentă premieră a avut fericirea să participe, prin numeroase cîntece și piese corale cum sînt : *Noi te slăvim republică iubită, Sîntem a țării tinerețe, Întîiul Mai, Copiii României* și altele — Nicolae Buicliu și-a mărturisit deschis atașamentul sincer pentru cauza poporului nostru muncitor, pentru ridicarea și înflorirea României Socialiste.

Mărturii ale recunoașterii și prețuirii acestor nobile strădanii, încununate de roade artistice prestigioase, stau numeroase și importante distincții : mențiunea I-a la premiul de compoziție „G. Enescu" (1933), Premiul de Stat (în 1952 și 1954), înaltul titlu de Maestru Emerit al artei (1957).

Moartea prematură a rupt însă, necruțătoare, firul unei vieți laborioase tocmai în momentul în care, ajuns în apogeul capacității sale creatoare, Nicolae Buicliu dorea din toată inima și putea să-și desăvîrșească opera, întregind-o cu noi lucrări. Ne-a impresionat adînc conștiinciozitatea și efortul supraomenesc de care compozitorul a dat dovadă, în ciuda bolii grave de care suferea, asistînd ore în șir — ziua și noaptea — la punerea în scenă a dramei istorice *Doamna Chiajna*. În clipele acestea de îndurerat bilanț, îmi fac o datorie de onoare aducînd în numele Consiliului Culturii și Educației Socialiste un ultim înalt omagiu, iar din partea mea, ca fost elev al maestrului, asigurarea unui profund respect față de opera pe care ne-o lasă în păstrare, față de omul pe care l-am cunoscut.

TEODOR BRATU

Prin încetarea din viață a lui Nicolae Buicliu, muzica românească pierde încă un reprezentant de seamă, un remarcabil compozitor și un pedagog neobosit care și-a închinat întreaga sa viață, slujind muzicii românești.

Nicolae Buicliu aparține acelei generații de muzicieni care s-au afirmat în perioada dintre cele două războaie mondiale, generație care și-a făurit un ideal din promovarea specificului național, militînd pentru ideea că ethosul românesc este apt să stea la baza unor lucrări de amploare de muzică simfonică și de cameră.

Prin idealul estetic al acestei generații din care s-au desprins personalități ca Teodor Rogalski, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Achim Stoia și alții, însuflețiți cu fermitate și consecvență de crezul nestrămutat în viitorul școlii românești de compoziție, s-au creat condițiile dezvoltării și perfecționării neîncetate a artei noastre, făcîndu-se posibile succesele ulterioare ale muzicii românești.

Acestui ideal Nicolae Buicliu i-a rămas credincios pînă la ultimul ceas al vieții, slujindu-l din toate puterile sale atît prin opera sa componistică, cît și prin activitatea sa pedagogică și muzicologică.

Opera sa muzicală alcătuită din Simfonii, Concerte instrumentale, muzică de cameră, de teatru și de operă, pune în evidență delicata sa sensibilitate modală, o anumită vigoare și spontaneitate a tematicii, îmbinate cu un riguros spirit de construcție.

În îndelungata sa activitate pedagogică, de aproape patru decenii, Nicolae Buicliu a fost profesorul a numeroase generații de elevi și studenți cărora le-a transmis dragostea pentru muzică, pentru școala românească de compoziție.

Mulți dintre foștii săi studenți — personalități marcante în viața muzicală de astăzi — l-au apreciat pe profesorul de contrapunct Nicolae Buicliu pentru soliditatea pregătirii sale profesionale, bogăția informației, claritatea și logica expunerii, puterea de analiză cu care punea în valoare principiile eterne ce au stat la baza capodoperelor artei muzicale.

Ca om, Nicolae Buicliu se distingea prin sinceritatea prin care își susținea ideile, prin temperamentul aprins cu care se lansa în dezbateri, surprinzîndu-și interlocutorul prin cultura sa filozofică, promptitudinea replicii și strigența unei argumentări logice.

Cu cîteva luni în urmă, la premiera operei *Doamna Chiajna*, Nicolae Buicliu primea vădit emoționat felicitările noastre, ale colegilor de Uniune și Conservator, prezenți la acest eveniment.

Grav bolnav de o boală necruțătoare această premieră reprezenta ultimul eveniment din activitatea sa componistică.

GEORGE MANOLIU

Opera Română a fost ultima instituție de artă cu care maestrul Buicliu a colaborat, iar amintirile legate de montarea *Doamnei Chiajna*, care la rîndu-i este ultima sa compoziție, sînt încă prea recente și prea fierbinți pentru a nu fi zguduiți de pierderea atît de timpurie a colaboratorului — și aș îndrăzni să spun mai mult — a prietenului nostru Nicolae Buicliu.

Despre meritele simfonistului, ale compozitorului de muzică de cameră, ale pedagogului și omului ce încă din adolescență se apropiase de mișcarea progresistă și democratică, au amintit și vor aminti alții, mai în măsură decît mine. Eu aș vrea să subliniez acel aspect din creația sa care este cel mai apropiat de sufletele noastre, ale acelora care ne desfășurăm activitatea în domeniul artei de operă. Ultimii ani din viață, Nicolae Buicliu și i-a consacrat operei, ceea ce ni se pare deosebit de semnificativ. Colectivul Operei Române a considerat această preocupare, ce încununează cariera unui artist de prestanța și experiența lui Nicolae Buicliu, ca pe un argument concret și viu, ca pe un vot de încredere în valențele genului ce-l profesăm, în această perioadă cînd se aud destule glasuri predicînd despre lipsa de aderență a genului de operă la spiritul epocii noastre.

Maestrul Buicliu a avut bucuria de a-și vedea lucrarea pe scenă și trebuie să mărturisesc că toți realizatorii, interpreții, membrii corului și ai orchestrei s-au străduit cu dăruire de sine, știind că dînsul era grav bolnav, să-i ofere această bucurie.

Vom păstra în minte și în inimi momentele de lucru cu un artist distins, de o mare delicatețe sufletească, dar ferm în convingerile sale. Ne va încălzi amintirea unui compozitor care a iubit sincer și adînc melosul popular românesc și care și-a transformat convingerea că fondul muzical popular românesc poate fi exprimat în formele muzicale cele mai elevate, într-un crez artistic de o viață. Ne emoționează cu atît mai mult gîndul că acest crez artistic și l-a întrupat cu strălucire în special într-o creație de operă ce reprezintă sinteza și sumumul căutărilor sale artistice.

Transmitem familiei îndurerate, Uniunii Compozitorilor care pierde un creator de valoare, Conservatorului „Ciprian Porumbescu" care pierde un pedagog remarcabil, condoleanțe din partea conducerii Operei Române și a tuturor interpreților și colectivelor artistice și tehnice ce au contribuit la montarea operei *Doamna Chiajna* și care au nutrit pentru maestrul Nicolae Buicliu cele mai calde sentimente.

C. CÎRJAN

D. G. Kiriac şi începuturile bibliografiei muzicii populare româneşti

de TITUS MOISESCU

La 28 februarie 1924, D. G. Kiriac îi scria lui Emil Riegler Dinu, la Viena, următoarele rînduri :

„Culegeri de cîntece populare, publicate, bine scrise, nu avem. Ceea ce se găseşte pe la magazinele de muzică este marfă proastă.

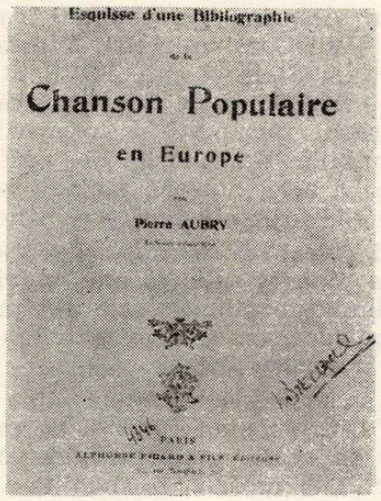
Există o publicaţie — *La bibliographie de la chanson populaire* de Pierre Aubry, Paris. Acolo am publicat acum vreo 12 ani bibliografia cîntecului popular românesc, ceea ce se scrisese pînă la acea dată. Cartea n-o mai am, ediţia s-a epuizat, iar autorul a murit în război. Întreabă pe cineva dacă ţi-o poate procura la Paris sau caută prin bibliotecile mari din Viena. Găseşti lucruri interesante întrînsa".

Lucrarea, intitulată exact : *Esquisse d'une Bibliographie de la Chanson populaire en Europe,* a apărut la Paris în anul 1905, la editura Alphonse Picard & Fils, şi un exemplar se găseşte la Uniunea compozitorilor din Bucureşti, în Biblioteca „George Breazul[2]".

În cele 40 de pagini pe care le cuprinde această carte, sînt înserate bibliografiile muzicii populare din toate ţările Europei, o atenţie specială fiind acordată culegerilor de folclor — fie nude, fie sub formă de prelucrări pentru voci şi diferite instrumente. Pierre Aubry nu şi-a propus, după cum mărturiseşte în prefaţă, să dea lucrării sale un caracter critic, dar a eliminat din materialele obţinute acele vechi culegeri care nu puteau fi găsite, în 1905 în librării. De asemenea „şi-a permis" să facă, pe alocuri, observaţii critice asupra unor culegeri. Tot în prefaţă, Pierre Aubry mulţumeşte tuturor celor care, prin materialele bibliografice elaborate, au adus precizări utile muzicii ţărilor lor. Printre cei enumeraţi se află şi D. G. Kiriac, care a întocmit întreaga bibliografie a muzicii populare româneşti, punîndu-i-o la dispoziţie muzicianului francez, care a inclus-o în capitolul România (la paginile 13 şi 14).

Autorul lucrării, Pierre Aubry (1874—1910), arhivist paleograf, cum se intitulează pe copertă, a fost un muzicolog francez reputat, specializat în cercetarea muzicii evului mediu. În anii 1900—1903 a funcţionat ca profesor de muzicologie medievală la *Schola Cantorum.*

Cuprinsul cărţii amintite este foarte interesant, cercetătorul putînd lua cunoştinţă de vechi culegeri de folclor — cum ar fi cele referitoare la muzica populară din Scoţia, tipărite în 1722 şi 1733 la Londra, în 1787 şi 1793 la Edinburg, sau culegerile în diferite dialecte celtice, tipărite în 1809 şi 1810 la Londra etc.



Bibliografia oferită de D. G. Kiriac este precedată de o scurtă introducere care, după părerea noastră, îi aparţine în întregime muzicianului român.

„Bogăţia producţiei de folclor muzical românesc nu a găsit întotdeauna un ecou fidel în culegerile care ne-au parvenit pînă acum. Ele sînt destul de numeroase, dar transcrierea melodiilor este adesea defectuoasă, atît din punct de vedere melodic cît şi din punct de vedere ritmic".

Recunoaştem în această scurtă introducere ideile lui D. G. Kiriac din memoriile şi scrierile sale privitoare la muzica populară românească.

În continuare sînt semnalate cîteva culegeri de cîntece populare româneşti în transcriere pentru pian, fără a se urmări cu strictete un anumit criteriu în rînduirea lor [3] :

„Alexandru Berdescu — *Melodii române notate pentru pian,* Bucureşti, 1866—1878, 8 caiete[4].

Barbu Lăutarul — *[Şapte melodii populare româneşti, transcrise pentru pian de Eduard Wachmann]* — Bucureşti, J. Sandrovits. Titlul poartă numele unui celebru muzicant popular, un lăutar.

J. A. Wachmann — *Melodii române :* 1. *Roumania ;* 2. *Bouquet d'airs valaques ;* 3. *Echos de Valachie ;* 4. *Les bords du Danube.* Viena, H. F. Müller[5].

Charles Mikuli — *Airs nationaux roumains, ballades, chants de bergers, airs de danse, recueillis et transcrits pour le piano.* Mai multe caiete, conținînd fiecare cîte 12 melodii. Léopol, H. W. Kallenbach[6].

Leopold Stern — *Zîna Carpaților.* Colecție de jocuri românești ; mai multe caiete. București[7].

Cîntece și doine — [Arii și cîntece de dor]. București, Ed. Gebauer".

În continuare sînt prezentate cîteva culegeri de cîntece cu text, însoțite de unele observații critice sugerate de D. G. Kiriac.

„Anton Pann — *Spitalul amorului.* București, ed. II, 1852.

Melodiile sînt notate, ca și culegerea de 400 melodii populare grecești a lui Antonios Sigala (Atena, 1880), cu caracterele muzicii liturgice, adică în notație psaltică.

Anton Pann — *Cîntece de stea.* București, mai multe ediții, în 1830, 1848 etc.[8]

D. Vulpian — *Muzica populară. Balade, colinde, doine pentru voce și pian,* culese de D. Vulpian, București, proprietatea autorului, 3 vol., 1885.

Melodiile sînt, din toate punctele de vedere, foarte rău transcrise.

Elena Văcărescu — *Arii populare românești,* voce și pian. București, Ed. Gebauer, 1900.

Năstase Ionescu — *Colecțiune de cîntece naționale pentru voce și pian.* Două caiete de 24 melodii. București, Ed. Gebauer.

G. Musicescu — *12 Melodii naționale armonizate pentru cor mixt și pian.* Iași, proprietatea autorului, 1889.

G. Weigand — *Die Dialekte der Bukowina und Bessarabiens.* Leipzig, J. A. Barth, 1904.

În lucrarea sa, autorul a prezentat un important număr de cîntece românești, rutene, ungurești, rusești, adunate cu fonograful, precum și un studiu asupra melodiei populare.

D. G. Kiriac — *Bibliothèque musicale roumaine : Trei melodii populare românești pentru voce și pian* ; București, 1898 — 1899.

D. G. Kiriac — *Coruri populare românești* [Melodii populare românești armonizate pentru cor mixt]. București, 1904 — 1905".

Urmează apoi o precizare extrem de semnificativă a lui Pierre Aubry, relativă la muzicianul român :

„Autorul, D. G. Kiriac, este un excelent muzician, care are sentimentul și gustul artei populare. Numai de la el se poate aștepta, într-o zi, o culegere definitivă de melodii populare românești".

Iată deci care este conținutul Schiței bibliografice a lui Pierre Aubry în ce privește muzica populară românească[9].

Ținînd seama de faptul că este prima lucrare de acest gen care se tipărea în Europa la acea vreme, ținînd seama și de situația existentă a cercetării muzicii populare românești în acea vreme la noi în țară, bibliografia precizată de D. G. Kiriac privitoare la România ar fi fost destul de cuprinzătoare și ar fi exprimat cît se poate de corect realitatea, dacă ar fi semnalat și existența altor cercetări și culegeri de folclor, extrem de importante pentru muzica românească.

Deși în „Memoriul" și „Schița de plan" asupra Cîntecului popular românesc, din septembrie 1898, adresate Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor. D. G. Kiriac definise cu claritate ideea de culegere a cîntecului popular, în forma lui nudă, fără modificări sau alterări, precum și foloasele ce se pot trage din această acțiune de culegere (cîntece pentru școală, muzică pentru concert și teatru cu caracter național etc.), în precizările sale bibliografice oferite lui Pierre Aubry, el nu s-a oprit, după cum am văzut, decît asupra acelor colecții care au un caracter practic, de execuție, de interpretare vocală sau instrumentală. Nu a urmărit deci un punct de vedere științific, de culegere propriu-zisă (metodă, clasificare etc.) și nici unul sociologic (obiceiuri, tradiții etc.).

În acea perioadă, atît de celebrul *Codex Caioni* (secolul XVII) nu fusese încă descoperit ; studiile apărute în „Allgemeine musikalische Zeitung" din Leipzig : *Geschichte der Musik in Siebenbürgen* (16 noiembrie 1814) și *Zustand der Musik in der Moldau* (20 iulie 1821) abia mult mai tîrziu au fost cercetate cu de-amănuntul, acordîndu-li-se importanța cuvenită. Însă D. G. Kiriac nu a făcut nici mențiunea unor culegeri mai vechi, cunoscute încă din secolul XIX, care ar fi „avansat" cunoașterea și cercetarea muzicii populare românești încă în secolul XVIII. Rămîne pentru noi de neînțeles faptul că D. G. Kiriac nu s-a apropiat de reputatul istoriograf și etnomuzicolog Teodor T. Burada, că nu i-a cunoscut lucrările de muzicologie și folclor, valoroase, utile și semnificative pentru epoca sa, prin seriozitatea și caracterul lor științific, apărute în „Almanahurile" sale muzicale sau în revistele vremii, la Iași sau la București : *Despre întrebuințarea muzicei în unele obiceiuri vechi ale poporului român* (Iași, „Almanah musical", 1876) ; *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de musică ale românilor* (Iași, „Almanah musical", 1877)[10] ; *Bocetele populare la români* (Iași, „Convorbiri literare", 1878) ; *Datinele poporului român la înmormîntări* (Iași, 1882) ; *la nunți* (Iași, 1883) ; *Caloianul* (Iași „Arhiva", 1904) etc., etc. Reputatul etnograf moldovean Teodor T. Burada semnalase încă din primul număr al „Almanahului" său muzical existența lui Bernhard Romberg[11], cu al său *Caprice pour le Violoncelle sur des airs Moldaves et Valaques, avec deux violons, Altos et Basse ou de Pianoforte,* tipărit la Leipzig în 1807. Și tot el face mențiunea celebrei lucrări a lui Franz J. Sulzer, *Geschichte des*

transalpinischen Daciens, tipărită la Viena în anul 1781 — 1782, în 3 volume, în care sînt notate 10 melodii de jocuri populare românești, din Transilvania și Valahia[12], autorul lucrării făcînd și substanțiale aprecieri asupra muzicii noastre populare.

La toate acestea am putea adăuga faptul că bibliografia lui D. G. Kiriac ar fi putut fi completată cu importanta culegere a lui Henri (Ehrlich) — *Airs nationaux Roumains, transcrits pour piano* (Viena, 1850)[6] — a cărei prefață, tot atît de importantă și semnificativă, a fost republicată de Vasile Alecsandri în „România literară" (Iași, 1855); de asemenea, culegerea făcută de Fr. Rouschitzki, primul capelmaistru al muzicii ostășești din Moldova, *Musique orientale. 42 Chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs*, tipărită la Iași, în 1834, în tipografia Albinei [13].

Poate că ar fi fost bine să fie menționate și culegerile de *Cînturi și danțuri originale-populare* culese și notate pentru pian de T. Oprescu (1878 și 1898), din care D. G. Kiriac și-a extras, în 1898, cîteva melodii. Apoi rămîn încă de adăugat prelucrările și armonizările făcute de alți muzicieni ce au intrat în contact cu muzica noastră populară încă de la începutul secolului XIX: Eftimie Murgu (1830), Filip Caudella (1824), Herfner (1839), apoi Leopold Mayer, Constantin Saligny, L. Wiest, V. Hofmann, Eduard Caudella, Robert Klenck, L. de Santis etc., etc.

Desigur că toate aceste lucrări ar fi contribuit atunci la o mai deplină cunoaștere a stadiului cercetării și valorificării muzicii populare în țara noastră.

Totuși, precizările lui D. G. Kiriac au fost utile, reflectînd în general nivelul de cercetare al anului 1905. Dacă vom consulta, de exemplu, *Grove's Dictionary*, apărut la Londra în anul 1954, vom constata că Bibliografia muzicii populare românești, mai ales aceea privitoare la colecții, nu este alta decît cea indicată de D. G. Kiriac în anul 1905 pentru cartea lui Pierre Aubry (pe alocuri preluată chiar defectuos).

Să consemnăm deci această contribuție a lui D. G. Kiriac la răspîndirea muzicii populare românești ca un fapt pozitiv și să-i recunoaștem meritul de a fi fost în rîndul celor dintîi bibliografi ai muzicologiei noastre. Să nu uităm de asemenea că la acea dată, D. G. Kiriac nu a avut posibilitatea să intre în contact cu unele dintre lucrările amintite mai înainte, privilegiu oferit nouă astăzi de cercetări și descoperiri mai recente[14].

NOTE

[1] Manuscrisul-autograf al acestei scrisori se află la Uniunea compozitorilor din București, în Biblioteca „George Breazul".

[2] La cota 4 346.

[3] În cuprinsul bibliografiei tipărite s-au strecurat cîteva inexactități, mai cu seamă în indicarea titlurilor și a anilor de apariție. Pe cele mai grave le vom corecta în note de subsol.

[4] Alexandru Berdescu a tipărit 9 caiete de *Melodii române*, în intervalul 1860 — 1862.

[5] Cele 4 caiete au fost tipărite în intervalul 1848—1852.

[6] Au fos tipărite 4 caiete, în jurul anului 1855. A se vedea și „România literară", Iași, 27 februarie 1855: V. Alecsandri — *Melodiile românești (pag.* 110—113).

[7] Leopold Stern a tipărit 8 caiete de melodii de jocuri românești notate și armonizate pentru pian (1897), cu aproape 80 de melodii.

[8] Anton Pann — *Versuri muzicești*. 1830; în 1841 a apărut ed. II, cu melodii în notație psaltică, după care au urmat numeroase alte ediții (vreo 11), mereu adăugite.

[9] Cele 2 pagini referitoare la România sînt reproduse în monografia *D. G. Kiriac* de George Breazul. București, Ed. Muzicală, 1973, pag. 223 — 225.

[10] Un extras din acest studiu a fost publicat de Teodor T. Burada în limba germană în revista „Das Literarische Rumänien", în 1889 (în 3 părți).

[11] „Almanah muzical", anul I, 1875 („Bernard Romberg", pag. 55 — 57).

[12] *Almanah musical*, anul III, 1877 („Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor"), pag. 56. În bibliografia lucrării sale, *Teatrul la români* (1896 — 1897), Dimitrie C. Ollănescu face și el mențiunea lucrării lui Sulzer, fapt care ne face să credem că lucrarea era bine cunoscută la noi în secolul XIX.

[13] Singurul exemplar cunoscut al acestei valoroase colecții se află acum la Uniunea compozitorilor din București, în Biblioteca „George Breazul". Publicarea colecției va constitui un act important pentru cunoașterea muzicii noastre populare.

[14] În această privință trebuie studiate cercetările lui George Breazul, publicate în *Patrium Carmen — Contribuții la studiul muzicii românești-Melos I* (Capitolele I—V), Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1941, sau în *Muzica românească de azi*, București, 1939 — 1940. De asemenea, un studiu amplu privind *Culegerea și publicarea folclorului muzical român (contribuții la istoria folcloristicii românești)* a publicat Gheorghe Ciobanu în „Revista de etnografie și folclor", București, anul 10 (1965), nr. 6, pag. 549—583.

Simfonia a IV-a de Doru Popovici

Am afirmat întotdeauna că activitatea componistică se cere, cu necesitate, să fie susținută de o cît mai vastă, mai multilaterală cultură, că lecturile variate și aprofundate trebuie să constituie pentru compozitor un adevărat *violon d'Ingres*. Doru Popovici e unul dintre cei care, dincolo de multiplele-i preocupări, se străduiește să țină pasul cu viața intelectuală ce freamătă în jurul său, făcînd totodată incursiuni și în trecutul literaturii noastre de calitate. El are, desigur, anumite preferințe — Blaga, Călinescu, Iorga, etc.,ale căror opere literare le investighează cu stăruință, necontenit. Față de patriotismul luminat al marelui cărturar care a fost Nicolae Iorga are o adevărată venerație. I-a consacrat poeme, a scris muzica de scenă la piesa cu caracter dramatic *Doamna lui Ieremia* etc. Recent, Filarmonica „George Enescu" a prezentat în primă audiție, sub conducerea lui Mircea Basarab, *Simfonia a IV-a*, scrisă de Doru Popovici în memoria marelui savant.

Compozitorul este un temperament generos, un suflet cald, care vibrînd cu intensitate la tot ce e frumos, înălțător, ca și la suferința umană, dă glas în muzica sa sentimentelor care îl animă. Am simțit din plin, o dată mai mult, acestea, ascultînd muzica simfoniei. Fără a avea un caracter propriu-zis programatic, în ea răzbat cu putere gîndurile și sentimentele compozitorului față de personalitatea marelui român și de tragicul său sfîrșit Lucrarea este alcătuită din trei părți. Nu vom expune măsură cu măsură tot ce am înregistrat de-a lungul audiției, dar vom căuta să redăm puternica impresie pe care ne-a făcut-o.

Simfonia are acea valoare perenă de a crea atmosferă, de a evoca drama finală a lui Nicolae Iorga. Prima mișcare e lentă. La început coardele intonează un cînt cu caracter elegiac, dureros, profund, care va fi în curînd dublat și diversificat de alămuri. El este condus într-un *crescendo*, cînd sonoritățile capătă amploare, apoi scad, se potolesc pentru ca o lovitură puternică la cinelli să dea semnalul unui ritm sacadat, obsedant. Ca niște „dangăte pline de jale" intervin sunetele rare ale clopotelor ; efectul este sumbru, dramatic și deosebit de sugestiv. Relevăm eficacitatea cîntului singuratic al violei, ca un lamento. Prima mișcare se pierde într-o surdină progresivă pe un fond ritmic foarte fin. Compozitorul este de o economie a mijloacelor sonore exemplară, convins că într-adevăr, se poate spune foarte mult, cu foarte puține sunete.

Partea a doua este un *Allegro*. Mișcarea dă curs unor figurații la suflători ce par că execută o flecăreală ridicolă, răutăcioasă și grotescă. Totul are un caracter motoric, care însă, treptat se spulberă.

În ultima parte, corul de femei, *a cappella* cîntă suav, serafic, cu mare efect. Este românesc, dramatic. I se adaugă și vocile bărbătești apoi orchestra în surdină. Se cîntă uneori la unison. Totul e foarte românesc. Uneori pare un adevărat prohod, sau o litanie, ca un cîntec liturgic. Sînt momente de adevărată elevație a sentimentului, a gîndului, față de marele dispărut.

Finalul apare însă luminos, blînd, apoteotic dar cu discreție, ca un triumf care nu mai are nevoie să-și clameze zgomotos izbînda ; adevărata izbîndă a zilelor noastre...

Este o lucrare de o mare sinceritate a sentimentului, scrisă într-un stil care se conturează unitar și care îl definește pe Doru Popovici drept un muzician inspirat, ce se sprijină pe o remarcabilă cultură muzicală, dar care scrie totuși accesibil, concis și receptiv tuturor — ceea ce socotim că reprezintă un succes deosebit. În privința interpretării, Mircea Basarab a intuit bine liniile directoare ale lucrării. A impus orchestrei un cînt diferențiat, în raport cu exigențele partiturii, a dat întîietate corului în pasajele cînd acesta a avut intervenții (dirijor Vasile Pîntea) care, de altfel, au fost, cu unele excepții cerute de text, foarte austere, moderate ca intensitate. Audiția perfect clară, s-a bucurat de calda adeziune a tuturor ascultătorilor.

Programul ne-a dat prilejul să apreciem o dată mai mult însușirile vocale și interpretative, de înaltă ținută, ale sopranei Emilia Petrescu, în *Patru lied-uri*, cu acompaniament de orchestră de Richard Strauss, iar în încheiere, poemul simfonic *O viață de erou* de același compozitor căruia dirijorul i-a infuzat o viață deosebită, de frămîntare și luptă, de glorie și liniște, și care ne-a amintit de interpretările maestrului George Georgescu ; fără să uităm nota pozitivă cuvenită solistului lucrării, concert-maestru Varujan Cozighian.

J.-V. PANDELESCU

„Unisonos II" de Ștefan Niculescu

După spaniolul Enrique Garcia Asensio, un alt dirijor de peste hotare, vest-germanul Luigi Sagrestano, a ținut să-și înceapă programul la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii cu o primă audiție românească. Lucrarea aleasă în acest scop, *Unisonos II* de Ștefan

Niculescu, este — ca și *Colaje* de Corneliu Dan Georgescu, prezentată de Asensio — de o mare concizione a expresiei (durează 10 minute), dar totodată de o remarcabilă densitate a conținutului. De fapt, noua creație a lui Ștefan Niculescu reia preocupările din *Unisonos I* (compusă în 1970 la cererea Orchestrei simfonice din Mainz — R. F. Germania, pentru jubileul de două secole al editurii „Schott"), demonstrînd în continuare existența a două posibilități de organizare a materiei sonore : univocală (de unde și titlul lucrării) și plurivocală. Scrisă la solicitarea Societății internaționale pentru muzica modernă și executată în străinătate anterior primei audiții românești, *Unisonos II* constituie — după declarația proprie a autorului — o aplicare în domeniul muzicii a procedeului concentrării și dispersiei periodice a materiei sau al organizării golurilor și plinurilor din unele sculpturi contemporane. Ideea găsirii unor corespondențe între arta plastică si muzică — care a stat și la baza recent ascultatei piese *Colaje* de Corneliu Dan Georgescu — își găsește așadar o nouă aplicare, pornind în mod evident de la un astfel de model ilustru cum este „Coloana infinită" a lui Brâncuși, în care principiul succesiunii alternative a concentrării și dispersiei este redus la esență.

Transmutînd în compoziția muzicală spiritul lucid și metodic, de înaltă probitate științifică, pe care și l-a însușit pe parcursul calificării sale politehnice prealabile, Ștefan Niculescu operează în noua sa lucrare — ca și în cele anterioare — cu „argumente" de o soliditate incontestabilă. Creațiile sale, adresate mai mult rațiunii decît emotivității ascultătorilor, nu pot fi de aceea analizate după criteriile tradiționale. Ele pretind din partea publicului nu atît disponibilitatea de a se lăsa purtat pe valurile efluviilor sonore, cît mai degrabă capacitatea de a se concentra intelectual, pentru a putea urmări demonstrația intenționată de autor. Este fără îndoială un nou mod de a percepe muzica, pentru însușirea căreia se impune un adevărat antrenament de ascultare a lucrărilor moderne de calitate, singurul mijloc care asigură în cele din urmă satisfacții pe măsura celor obținute la audierea marilor capodopere ale muzicii clasice.

Lucrarea lui Ștefan Niculescu ne-a sugerat aceste considerații de ordin general, deoarece face în mod cert parte din acele creații moderne de incontestabilă calitate, care pot determina asemenea satisfacții. La obținerea acestei convingeri, a contribuit în mod activ dirijorul Luigi Sagrestano, care are indiscutabilul merit de a fi înțeles intențiile autorului și de a le fi transmis cu claritate publicului prin intermediul orchestrei.

Oricît ar părea de ciudat, afinitatea evidentă a dirijorului oaspete pentru muzica contemporană a avut urmări pozitive, și în modul său de a concepe o pagină consacrată a muzicii veacului trecut, *Simfonia nr. 9 în Do major (Marea simfonie)* de Schubert. În loc de a schimba tempii — așa cum procedează în special dirijorii cu înclinații romantice — Sagrestano a variat tensiunea, obținînd astfel aceleași rezultate, fără a contraveni indicațiilor partiturii. Gestica sa este întrucîtva ciudată, foarte largă, cu numeroase înfloriturii (inutile) producînd o impresie generală de prețiozitate Cu toate acestea, rezultatele concrete sînt excelente, orchestra înțelege indicațiile sale, dinamica este bogat nuanțată, temele interioare sînt scoase în relief. Instrumentiștii Radioului au realizat, sub conducerea lui, performanțe remarcabile, atît în ansamblu cît și individual (splendide solo-uri ale oboistului Petre Szilai și cornistului Ion Bădănoiu).

Concertul pentru două viori și orchestră în re minor de Bach a avut un cuplu solistic inedit : Ion Voicu și fiul său, Mădălin. Într-o lucrare în care disparitatea de temperamente, de stiluri și de sonorități a celor doi soliști duce deseori la o flagrantă lipsă de unitate, Ion și Mădălin Voicu au știut să alcătuiască o echipă omogenă, iar împreună cu orchestra dirijată de Luigi Sagrestano să asigure lucrării caracterul de *Concerto grosso*, cu care se înrudește îndeaproape. Cele două *Allegro-uri* (mai ales cel final) au fost realizate cu nerv, în stilul adecvat, fără a se neglija pulsația ritmică precisă. Tînărul Mădălin se prezintă ca un violonist format, sensibil și muzical, cu un ton încă puțin aspru, dar în general cu certe posibilități de afirmare în pespectivă. Alături de el, Ion Voicu (la vioara a II-a) a adus contribuția sonorității sale pline de farmec, dar și a unei muzicalități pe care practica tot mai activă în cadrul orchestrei de cameră „București" nu face decît s-o ridice spre culmi tot mai înalte de desăvîrșire artistică.

„Racorduri" de Cornel Țăranu

Piesa *Racorduri* de Cornel Țăranu, cu care Ludovic Baci și-a început concertul la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, constituie o primă audiție bucureșteană, dar nu una absolută, dat fiind că lucrarea — dedicată Orchestrei de cameră a Filarmonicii din Cluj — a fost prezentată anterior de către aceasta, sub bagheta lui Mircea Cristescu, la Bienala de la Zagreb din 1971, la Festivalul „Toamna varșoviană" din 1972 și la „Toamna muzicală clujeană" din același an. Concepută pentru o formație instrumentală restrînsă, care nu depășește 27 de persoane, partitura implică folosirea cvintetului complet al coardelor, cărora li se adaugă trei lemne (flaut + piccolo, oboi, clarinet), două alămuri (trompetă, corn), pian, harpă și un „set" bogat de instrumente

de percuție (incluzînd marimbafon, maracas, cinel, tobă mică, gong, trianglu), mînuite — la concertul recenzat — de către o singură persoană cu evidente aptitudini sportive și cu reflexe bine antrenate, care i-au permis să ia starturi rapide în cursele sale de viteză de la un instrument la altul.

Ca și în lucrările sale precedente, Cornel Țăranu vădește în *Racorduri* stăpînirea unui solid meșteșug în ce privește atît compoziția, cît și — mai ales — orchestrația, care-i oferă posibilitatea să realizeze combinații timbrale de o mare varietate, adeseori surprinzătoare prin efectele lor finale. Ideea de simetrie, așezată la baza prezentării materialului tematic din diferite unghiuri de vedere, nu împiedică o desfășurare plină de neprevăzut a discursului muzical, pe parcursul căruia apar și momente improvizatorice, permițînd interpreților anumite libertăți, într-un cadru totuși limitat. În ciuda acestor indiscutabile calități, piesa nu pare a constitui totuși un pas înainte în evoluția scrisului muzical al autorului, situîndu-se mai degrabă în sfera de preocupări ilustrată prin mai multe din lucrările sale precedente. Cunoscînd posibilitățile lui Cornel Țăranu, așteptăm ca noile sale creații să dovedească o mai accentuată notă personală și îndeosebi o mai clară diferențiere de conținut și de limbaj de la un opus la altul.

Dacă interpretarea lucrării, sub bagheta lui Ludovic Baci, s-a situat la nivelul cu care acest activ șef de orchestră ne-a obișnuit în atîtea din concertele sale, în schimb următorul punct al programului, poemul simfonic *Moarte și transfigurație* de Richard Strauss, nu s-a mai ridicat la aceeași înălțime. Sonoritatea orchestrei a fost „păstoasă", a lipsit transparența și dinamica, iar momentul „transfigurației" a fost mai degrabă emfatic decît solemn.

Solista serii, tînăra pianistă Dana Protopopescu — în vîrstă de abia 20 de ani — a abordat cu curaj una din culmile literaturii concertante, monumentalul și atît de pretențiosul *Concert nr. 2 în Si bemol major* de Brahms. Alegerea nu a fost dintre cele mai fericite, deși solista posedă fără îndoială unele calități remarcabile de muzicalitate, de precizie și de sensibilitate. Pentru Brahms, mai trebuie însă ceva în plus, cu deosebire forță, robustețe, capacitate de încordare dramatică. Nedispunînd pentru moment de aceste arme în arsenalul ei de mijloace interpretative, Dana Protopopescu a apărut depășită de cerințele lucrării brahmsiene. Față de actuala etapă de dezvoltare a personalității sale artistice, un concert de Mozart sau chiar unul de Chopin ar fi fost poate preferabile pentru debutul ei în fața exigentului public al simfonicelor bucureștene.

EDGAR ELIAN

Odă de Dumitru Capoianu

Dacă am ține să găsim o unitate, totuși, programului atît de compozit prezentat la simfonicul Filarmonicii „George Enescu" de dirijorul Adrian Sunshine (S.U.A.) aceasta ar fi melodicitatea pieselor lui, Sunshine ne-a purtat, într-adevăr, de la preclasica *Sonata „piano e forte"* de Giovanni Gabrieli, pînă la *Variațiuni pe o temă originală* („Enigma") de Elgar.

Scurta piesă a venețianului Gabrieli (care are meritul de a fi realizat cel dintîi asamblarea mai multor „familii"" de instrumente, căci pînă la el acestea cîntau izolat, pe grupuri) a deschis programul către lucrarea de rezistență majoră : *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Mozart, interpretat de Aurelian-Octav Popa.

Ar fi greu să gîndim că o lucrare poate să valorifice cu mai multă eficiență posibilitățile expresive clasice ale acestui instrument înfățișate de solist într-o lumină cu totul excepțională. Nu vom mai vorbi de frumusețea și întinderea concertului, pentru a sublinia doar cîteva din realizările capitale ale interpretului : noblețea cantabilității din prima mișcare, *Allegro* ca și caracterul dramatic, imprimat cadenței ; cîntul ornamentat din partea a doua, *Adagio*, și chipul variat cu suplețe în care a redat aici dubla cadență, de asemenea, virtuozitatea de înaltă clasă desfășurată în *Allegro* final unde ritmul a îmbrăcat, la un moment dat, o mișcare legănată ca de siciliană. Aurelian-Octav Popa este un muzician rar, de o măiestrie a interpretării pe care, mărturisim, nu am întîlnit-o nicicînd la acest instrument. Dincolo de virtuozitatea sa de-a dreptul transcendentă, el are un ton dulce, cald, învăluitor, fiind de relevat chipul modulant în care cîntă, pianissimele sale de o finețe ce frizează inaudibilul, expresivitatea frazării și inteligența nuanțărilor. Acestea toate au făcut și fac obiectul îndreptățitelor elogii, ale celor mai exigente critici de la noi și de peste hotare. I-am sugera totuși acestui incomparabil artist atenuarea, pe cît posibil, a acelor mișcări corporale, solidare de altfel cu muzica prezentată, care însă nu știm dacă sînt absolut necesare admirabilelor sale interpretări. El însuși compozitor, clarinetistul Popa a reușit să majoreze posibilitățile de expresie ale instrumentului și *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah, oferită în supliment, a demonstrat din plin potențele unei execuții de o inventitate și fantezie cu totul noi, nebănuite, pe care am mai avut de altfel prilejul să le cunoaștem mai de mult, ale acestui mare artist, conjugate cu intențiile nu mai puțin înzestratului compozitor care este Tiberiu Olah.

Este lăudabil că dirijorul oaspete s-a întrebuințat să asimileze o compoziție românească în primă audiție, *Odă* pentru cor și orchestră, de Dumitru Capoianu. Este o lucrare omagială, închinată sărbătoririi celei de XXX-a aniversări de la Eliberare. Textul poetului Eugen Jebeleanu, folosit de compozitor, slăvește dragostea și libertatea, frumusețea primăverii, a naturii.

Lucrarea debutează cu o explozie intensă de sonorități la întreaga orchestră în care alămurile sînt prioritare — o adevărată afirmare a energiei și a libertății creatoare. Sonoritățile sînt năpraznice, aprige, tumultuoase. Apoi ele descresc, lăsînd loc corului (dirijor Vasile Pîntea). Lucrarea are un caracter eroic, cu contraste vii, căci nu lipsesc nici pasaje cu caracter pastoral, bucolic. Sonoritățile sînt luminoase, orchestrația bogată. *Oda* a fost executată cu o convingătoare participare a dirijorului, corului și orchestrei ; dar unele momente — ne referim

la cele de debut — au fost redate la o intensitate sonoră uneori prea mare.

Dirijorul Sunshine care s-a dovedit un muzician serios, corect, aplicat să servească generos muzica, a încheiat programul cu *Variaţii pe o temă originală* („Enigma") de Elgar — o muzică de salon, de la finele veacului trecut, foarte melodioasă, orchestrată cu o mare competenţă, dar o muzică de un diatonism edulcorat la exces.

J. — V. P.

„Jocuri IV" (Colaje) de Corneliu Dan Georgescu

Faptul că Enrique Garcia Asensio (dirijor permanent al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii spaniole din Madrid, profesor de dirijat la Conservatorul de muzică din Madrid, deţinător al unor astfel de importante distincţii cum sînt Premiul Radioteleviziunii italiene, Premiul Academiei Chigiana din Siena, Premiul I şi Medalia de aur la concursul internaţional de dirijat „Dimitri Mitropoulos" din New-York) şi-a început programul la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii române cu prima audiţie a piesei *Colaje* de Corneliu Dan Georgescu, constituie o nouă dovadă a prestigiului în neîncetată creştere de care se bucură creaţia muzicală românească dincolo de hotare. Alegerea piesei nu a fost, desigur, întîmplătoare; confruntînd data naşterii lui Asensio cu acea a lui Georgescu, constatăm că dirijorul şi compozitorul fac parte din aceeaşi generaţie, a muzicienilor sub patruzeci de ani, ceea ce explică o anumită comunitate de gusturi şi de preferinţe.

Nu este pentru prima oară cînd Corneliu Dan Georgescu — cercetător la Institutul de Etnografie şi Folclor — se inspiră în lucrările sale din melosul popular românesc. De altfel, subintitulînd noua sa lucrare (nouă pentru public, dar nu pentru compozitor, care a realizat-o cu şase ani în urmă!) *Jocuri IV*, el a subliniat că se încadrează într-un ciclu, al cărui numitor comun îl constituie folosirea unor elemente autentice de joc popular, provenind din zonele folclorice ale Maramureşului şi Bihorului. Ca şi în lucrarea sa mai veche *Motive maramureşene* (scrisă în 1963), Corneliu Dan Georgescu juxtapune aceste elemente formei generale a compoziţiei, cu deosebire că — de data aceasta — ele reprezintă doar o parte a „evenimentelor muzicale" care au loc pe parcursul desfăşurării piesei. Aceste „evenimente" — care constau uneori dintr-o suită de sunete *staccato* ale trompetelor sau tromboanelor, dintr-o scurtă intervenţie a marimbafonului sau dintr-un *glissando* la clopote, realizat cu ajutorul unei perii — se înfăţişează oarecum izolate, rupte unul de celălalt, ceea ce justifică titulatura de *Colaje*, preluată (cu sensul ei etimologic de „lipitură", de alăturare aparent arbitrară a unor fragmente extrase dintr-un alt context general) din artele plastice. Dar, ca şi în artele plastice, folosirea procedeului colajului în muzică presupune găsirea unui factor de legătură, care să subordoneze aceste „tăieturi" unui nou sens general, unificator. Factorul acesta îl constituie, în lucrarea lui Corneliu Dan Georgescu, un neîncetat zvon al instrumentelor de coarde, pe fondul căruia se reliefează cînd una, cînd alta dintre „acţiunile" muzicale strict independente, a căror succesiune are loc — după cum o declară însuşi autorul — în mod nonevolutiv, adică fără a apela la tradiţionala noţiune de „travaliu tematic". Rezultatul este fără îndoială interesant, chiar dacă nu constituie o noutate absolută în muzica contemporană şi nici măcar în creaţia autorului. Este de asemenea de apreciat că, pornind de la principiul renunţării la orice dezvoltare a unei teme muzicale în favoarea alăturării unor momente izolate pe un fond obsesiv, C. Dan Georgescu a ţinut seama de imposibilitatea receptării unui asemenea gen de muzică pe parcursul unui timp prea îndelungat. Eprimîndu-se cu conciziune, el a limitat durata piesei la opt minute, adică la timpul aproape exact, după epuizarea căruia publicul poate resimţi o senzaţie de saţietate.

Programul serii a mai cuprins muzica lui Stravinski pentru baletul *Sărbătoarea primăverii*, căreia Asensio i-a conferit o atmosferă destinsă, luminoasă, privînd lucrarea de imensa ei vitalitate şi de dezlănţuirile spectaculare atît de caracteristice. Ni s-a oferit de asemenea prilejul s-o ascultăm pe tînăra violonistă Maria Mureşan — membră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii — ca solistă în *Concertul nr. 2 în Mi major* de Bach. Cîntul ei ni s-a părut corect, muzical, pus la punct tehnic. În această lucrare, cele două *Allegro*-uri pretind însă exprimarea unei bucurii somptuoase, dincolo de o tehnică ireproşabilă şi de o pulsaţie strict mecanică. Este tocmai ce-i reproşăm Mariei Mureşan, lipsită de temperament, de intensitate, de forţă. Concertul acesta — ca şi cel în *la minor* — reclamă o concepţie interpretativă mai puţin ternă şi mai degrabă apropiată de stilul italian — chiar vivaldian —, care i-a servit drept model lui Bach. Iată un punct de vedere pe care-l propunem solistei ca temă de reflectare.

Antonio de Almeida — Barbara Gubisch

Suita I de Enescu pare a exercita o atracţie deosebită asupra dirijorilor oaspeţi, căci după ce am ascultat-o — numai în stagiunea curentă — interpretată (de două ori, o dată la Filarmonică, a doua oară la Radio) sub conducerea lui Remus Tzincoca, iată că şi şeful de orchestră francez, Antonio de Almeida, a inclus-o în programul susţinut la pupitrul colectivului simfonic al Radioteleviziunii. De data aceasta, lucrarea nu a avut însă şansa de a beneficia de bagheta unui autentic „enescian" ca Tzincoca. Antonio de Almeida a procurs-o oarecum „pe deasupra", fără a-i insufla conţinutul de viaţă şi atmosfera de poezie inefabilă, care definesc acest opus timpuriu al lui Enescu. În plus, *Suita* a părut şi nerepetată suficient pentru punerea la punct a detaliilor tehnice.

Nici următoarea piesă — tot de George Enescu — nu s-a bucurat de o interpretare relevabilă pe plan artistic. Cele *Şapte cîntece pe versuri de Clément Marot* — prezentate în excelenta versiune orchestrală a lui Theodor Grigoriu — necesită un solist vocal, apt să le pună în valoare infinitatea de culori, varietatea ambianţelor, lirismul plin de delicateţe, ca şi nota robustă de umor popular. Soprana Barbara Gubisch, solistă a Ooperei din Cottbus (R. D. Germană) — pe care o avem în amintire de la ediţia din 1970 a Concursului internaţional „George Enescu", unde a primit o menţiune — a părut însă prea puţin preocupată (sau poate insuficient înzestrată) pentru a face faţă acestor cerinţe. S-ar putea ca opinia noastră să fie influenţată de amintirea excepţionalei realizări a lui Dan Iordăchescu în aceste *Cîntece*, deopotrivă în sala de concert şi pe disc. În orice caz, Barbara Gubisch nu ne-a putut oferi o versiune care să înfăţişeze aceste bijuterii muzicale dintr-un unghi de vedere valabil, fie el chiar diferit de acela al lui Iordăchescu, ci doar o interpretare purtînd pecetea corectitudinii muzicale. Ceea ce, în cazul spiritualelor pagini vocale enesciene, este destul de puţin.

Abia în *Simfonia nr. 2 în do minor* de Gustav Mahler, prezentată în partea a doua a programului, atmosfera artistică a serii s-a mai „încălzit". Cu acest prilej, Antonio de Almeida a dovedit că nu este numai un „haydnian" convins — aşa cum părea după concertul din noiembrie 1971, dedicat în întregime părintelui simfoniei — ci şi un „mahlerian" remarcabil, însuşire întrevăzută la concertul său din aprilie 1973, cînd a programat *Simfonia nr. 6* a maestrului din Kališt. De data aceasta, Almeida a „atacat" una din simfoniile gigantice ale lui Mahler : 80 de minute de durată a execuţiei şi o orchestră uriaşă (cuprinzînd şi o formaţie instrumentală separată, în total 10 corni, 10 trompete, cvintuplă distribuţie la fagoţi şi clarineţi, cvadruplă la tromboni, oboi, flauţi, 2 harpe, 8 timpani, 2 tobe mari, 2 gonguri, orgă, pe lîngă o pădure de arcuşuri de toate dimensiunile), căreia i se alătură un cor mixt pe patru voci şi două soliste vocale (soprană şi altistă). Tot acest aparat monumental a fost strunit de Almeida cu mînă sigură, iar atmosfera a fost realizată la „temperatura" exactă : dramatică, pătrunsă de profunde idei filozofice despre semnificaţia vieţii şi a morţii în partea I, senină, de evidentă esenţă schubertiană în amabilul „ländler" din partea a II-a, destinsă în continuare în *Scherzo*-ul (în minor !) al părţii a III-a şi în fine din nou frămîntată, dînd glas îndoielilor de tot felul, în părţile a IV-a şi a V-a (legate între ele) cu impresionanta culminaţie finală (pe versurile lui Klopstock), în care întregul ansamblu exprimă ideile vizionare ale compozitorului despre sensul existenţei umane : „Omule ! Nu zadarnic te-ai născut, nu zadarnic ai trăit şi ai suferit !" Sub bagheta lui Antonio de Almeida, amplul colectiv al Radioteleviziunii (incluzînd şi pe solistele vocale Virginia Manu şi Edita Simon, plasate — în mod ciudat — printre membrii corului, în fundul scenei, şi ca atare acoperite de masa orchestrală aflată între ele şi public) a obţinut un randament artistic remarcabil, care a estompat în bună măsură impresia nu prea favorabilă din prima jumătate a programului.

Nikita Magaloff

Indiscutabil, Nikita Magaloff este una dintre marile personalităţi ale artei pianistice contemporane. De-a lungul unei cariere care numără 45 de ani (socotiţi de la absolvirea Conservatorului din Paris cu Premiul I), el s-a impus în toate marile centre artistice ale lumii şi la cele mai prestigioase festivaluri, afirmîndu-se totodată prin remarcabile calităţi pedagogice, care au dus la invitarea sa ca membru în juriile unor importante concursuri internaţionale şi la numirea sa ca profesor la clasa de virtuozitate a Conservatorului din Geneva, succedînd în această funcţie lui Dinu Lipatti. Apreciat pretutindeni ca un „specialist" al muzicii lui Chopin — a cărui creaţie integrală a prezentat-o în diferite oraşe în cadrul unor cicluri de concerte —, Nikita Magaloff n-a programat totuşi la Bucureşti lucrări ale marelui compozitor polonez, ci a preferat să ne ofere lucrări concertante de Brahms şi Beethoven, cu prilejul prezenţei sale ca solist în concertul extraordinar al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dirijat de Emanuel Elenescu.

De la început, modul său de a concepe aportul solistic în monumentalul *Concert nr. 2 în Si bemol major* de Brahms a provocat o oarecare nedumerire. Fără a folosi drept versiuni de referinţă interpretările pianiştilor care nu rezistă tentaţiei de a aclimatiza în acest concert stilul lui Ceaikovski (cu care Brahms a fost, în definitiv, contemporan !) ne simţim totuşi îndreptăţiţi să pretindem acelora ce se încumetă să înfrunte dificultăţile redutabile ale acestui opus brahmsian tîrziu o capacitate de încordare cvasititanică, pentru a putea scoate în evidenţă tot ceea ce compozitorul a inclus aci din propriile sale trăsături de temperament şi de caracter. Nikita Magaloff nu a părut însă preocupat să-şi consume energia în acest scop. Interpretarea sa s-a menţinut, în linii mari, la suprafaţă, evitînd orice tentativă de pătrundere în vîltoarea lumii pianistice brahmsiene. Ne-a impresionat totuşi în *Andante*, unde a ştiut să dea glas cu multă sensibilitate şi cu o rafinată paletă coloristică liniilor melodice de suavă inspiraţie lirico-meditativă.

Abia *Concertul nr. 4 în Sol major* de Beethoven ne-a făcut să înţelegem faima de care se bucură Nikita Magaloff. Nelăsîndu-se antrenat nici pe panta virtuozităţii pure, nici pe aceea a retragerii discrete în umbra orchestrei, el a ştiut să stabilească fiecărei fraze pianistice locul ei specific în ansamblu, să păstreze caracterul de fantezie cvasi-improvizatorică al concertului în limitele prestabilite de forma celor trei părţi componente. A fost o execuţie cursivă, elegantă, concentrată, bogată în valenţe expresive.

Impresia deosebită produsă în paginile beethoveniene s-a accentuat şi mai mult pe parcursul „bisurilor" din Schubert, Paganini-Liszt şi — în fine ! — Chopin, unde Magaloff s-a dovedit într-adevăr un maestru neîntrecut al delicateţei tuşeului, al desfăşurării cantabile a liniilor melodice, al posibilităţii de interiorizare. Fără îndoială, Nikita Magaloff nu face parte din categoria acelor pianişti care ştiu să încarce interpretările lor cu o tensiune de mare voltaj. El este mai degrabă un tip de pianist-poet, devenit astăzi o raritate, deoarece pare să aducă ecourile unei lumi de mult apuse. Aşa cum este, Nikita Magaloff se dovedeşte însă capabil să „încălzească" publicul unei săli de concerte, să-i dea convingerea că participă la o adevărată creaţie interpretativă. Acesta este „secretul" marilor sale succese, repurtate pe toate meridianele lumii.

E. E.

Dirijor George Thymis; soliştii Ştefan Gheorghiu, Cătălin Ilea

După ce a mai dirijat în ţara noastră, George Thymis, director general şi prim şef de orchestră al Filarmonicii din Salonic, s-a aflat şi în fruntea Filarmonicii „George Enescu". Programul său, fără a aduce vreo noutate, a fost axat pe lucrări melodioase, începînd cu Uvertura la *Ifigenia în Aulida* de Gluck, căreia i-a imprimat nota dramatică specifică şi pe care orchestra a redat-o cu transparenţă. Poate că o foarte uşoară impulsie către o mişcare mai frămîntată, ar fi fost şi mai aproape de acest preludiu elegiac al dramei pentru care a fost scris. Aveam să urmărim apoi pe doi din soliştii noştri de frunte, violonistul Ştefan Gheorghiu şi violoncelistul Cătălin Ilea, în *Concertul pentru vioară, violoncel şi orchestră* de Brahms. Vom releva chipul, am spune ideal, în care cei doi interpreti şi-au conjugat eforturile pentru izbînda deplină a frumosului concert, la care vom adăuga şi contribuţia dirijorului, al cărui rol a fost important şi eficace, întrucît concertul este aproape o simfonie cu doi soliști.

După atacul vehement al orchestrei în prima parte *Allegro*, cei doi soliști şi-au trecut unul altuia temele, dialogînd elegant între ei. Ştefan Gheorghiu a cîntat cu fineţe şi sobrietate. Cătălin Ilea are un ton generos, cald şi foarte expresiv, de o frumuseţe captivantă. Excelentă tovărăşie au făcut

apoi în *Andante*, acest lied plin de farmec, pentru ca finalului *Vivace non troppo* să-i imprime, fiecare la rîndul său, acel tempo jucăuş caracteristic care pare într-o bună măsură al unui dans rustic. Dirijorul Thymis a fost tot timpul prezent, participînd energic şi precis la buna desfăşurare a lucrării.

Concertul a fost încheiat cu *Simfonia a V-a „Reforma"* de Mendelssohn Bartholdy, lucrare cu totul familiară dirijorului. A condus-o cu solemnitate, aşa cum se cerea în introducere, şi cu energie dar totdeauna cu pondere, *Allegro con fuoco* ce-i succede. A comunicat un caracter meditativ *Andantelui* iar celebrului coral din final, i-a imprimat caracterul maiestuos de rigoare. Dirijorul Thymis ne-a apărut drept prototipul şefului de orchestră corect, serios, energic, fără efecte exterioare şi care duce la bun sfîrşit sarcinile asumate.

Cvartetul „Muzica"

Una din caracteristicile cu totul pozitive ale Filarmonicii „George Enescu" constituie închegarea mai multor formaţii camerale alcătuite din membrii orchestrei şi care, adevăraţi sateliţi artistici, activează cu sîrg, dînd concerte cu regularitate. Sînt de citat trio-ul Valentin Gheorghiu, Ştefan Gheorghiu — Cătălin Ilea, cvartetele de coarde *Muzica*, *Pro Arte*, *Philharmonia* şi *Concertino* precum şi formaţia de cameră *Musica Nova*.

Recent, cvartetul *Muzica* şi-a sărbătorit un deceniu de existenţă, printr-un concert dat la Ateneu cu concursul pianistului Dan Grigore.

Este de arătat că cvartetul *Muzica* s-a afirmat în ultimul deceniu cu o consecvenţă ce poate fi dată de exemplu. Într-un evident spirit de echipă, membrii cvartetului — George Hamza — vioara întîi, Constantin Costache — vioara a doua, Ludovic Lang — violă şi Robert Sladek — violoncel şi-au asimilat treptat un important repertoriu care îmbrăţişază unele din cele mai de seamă lucrări clasice şi moderne ale genului, fără neglijarea creaţiei româneşti pe care, uneori, a şi stimulat-o.

Cvartetul *Muzica* a dus o rodnică şi susţinută activitate atît în ţară cît şi peste hotare, făcîndu-se apreciat în unele centre muzicale europene de seamă precum şi în Statele Unite, Canada etc.

Cu prilejul sărbătoririi acestui deceniu de fructuoasă activitate a prezentat doar două lucrări dar de importanţă majoră. Am urmărit mai întîi *Cvintetul în fa minor* (op. 31) pentru pian, două viori, violă şi violoncel de Brahms.

Prima parte *(Allegro non troppo)* a fost redată cu patetismul specific. Îndeosebi tonul violistului Ludovic Lang a avut acea dulceaţă caracteristic brahmsiană. Echipa a apărut bine articulată iar la pian Dan Grigore a avut accente a căror robusteţe alterna, după caz, cu o gingăşie dintre cele mai suave — de unde realizarea unor contraste foarte expresive.

Este relevabil, de asemenea, sentimentul nostalgic cu care a fost redat apoi *Andante, un poco adagio*. În *Scherzo*, coardele au cîntat avîntat, cu vigoare, urmărite tot timpul cu atenţie eficientă de pian. Se vedea bine că Dan Grigore cunoaştea întreaga partitură a cvintetului pe de rost. După pauză: *Cvintetul în fa minor* de Franck. Personalitatea creatorului se vădea puternică în acele trăsături ce ne trimeteau neîncetat spre *Sonata* sa *pentru pian şi vioară* nelipsind nici anumite desfăşurări din *Simfonia în re minor*.

Şi aici formaţia s-a afirmat cu multă forţă de expresie, uneori cu dramatism. În mişcarea mediană, *Lento*, cvintetul ne-a comunicat din plin acel sentiment de reverie de-a dreptul seducătoare, după cum în *Allegro* final, a cîntat realmente cu înfocare, aşa cum se cerea.

La un deceniu de existenţă, cvartetul *Muzica* are dreptul să revendice pentru sine faptul că membrii săi au ajuns să realizeze acel consens unitar în interpretare, acea omogenitate în redarea nuanţelor dinamice; mai mult decît atît, că pătrunde complexul de gîndire şi sentimente de la baza lucrărilor atacate, drum pe care va persevera, fără îndoială şi în viitor, spre a atinge desăvîrşirea unor formaţii ca celebrul cvartet *Rosé*, pe care l-am urmărit deseori în tinereţea noastră.

Cît priveşte Dan Grigore, a apărut un interpret în a cărui frumoasă ascensiune aflăm necontenit repere de mare artă.

J.-V. P.

Festival Castaldi

Alfonso Castaldi — de la a cărui naştere s-au împlinit 100 de ani, cunoaşte azi o veritabilă repunere în drepturi. Actualităţii — după cum observa Dr. Vasile Tomescu — îi revine meritul de a-l rememora. Prefaţînd concertul pe care Societatea „Muzica" l-a închinat acestui eveniment, d-sa preciza că este necesar ca „generozitatea noastră de simţire s-o îndreptăm spre această personalitate multilaterală".

Poet — autor al cîtorva volume, pictor — semnatar al expoziţiilor personale deschise la Napoli şi Roma, interpret, dirijor, animator, compozitorul Alfonso Castaldi s-a manifestat ca o fire senzuală, înclinată spre reverie, spre contemplarea naturii, în care sufletul omenesc se regăseşte pe sine. Pe terenul învăţămîntului nostru muzical, Castaldi este primul teoretician care s-a preocupat de sistematizarea cursului de forme muzicale, de la cele mai simple articulaţii pînă la arhitecturile sonore complexe. Rezultatele muncii depuse în cadrul catedrei de la Conservator se pot concretiza şi în faptul că primii săi discipoli se numeau: Dimitrie Cuclin, Filip Lazăr, Alfred Alessandrescu, Ion Nona Ottescu şi alţii...

Dinamica pedagogiei şi creaţiei lui Alfonso Castaldi traversează principiul reliefării — cu ajutorul mijloacelor muzicale — a întregului ambitus de idei şi sentimente tipic naturii umane. Locul cel mai propice desfăşurării acestui proces l-a constituit aria poemului simfonic, bazat pe un melos modal de alură preponderent armonică, argumentat polifonic şi timbral cu elemente care prezintă, după părerea mea, un real interes, chiar pentru creatorii zilelor noastre. Imaginile construite de Castaldi — în *Simfonia „Erou fără glorie"* de pildă, demonstrează această predilecţie a autorului pentru aliaje artistice compuse pe terenul adiacent, comun, al literaturii, plasticii — vocabularul rămînînd eminamente muzical.

In cadrul concertului desfăşurat în sala „George Enescu" a Conservatorului, interpreţii au omagiat, cu multă sensibilitate, toate valenţele personalităţii lui Alfonso Castaldi. Corul „Atheneum", dirijat de Nicolae Ghiţă, manifestînd o deosebită grijă pentru sonoritate, a interpretat madrigalul omofon *Lauda di Beatrice*. Solistele Liliana Pîslaru, Ivona Buzescu, Livia şi Elena Lamatic — îndrumate de prof. Cornelia Gavrilescu şi acompaniate de prof. Eugenia Botezat — au etalat în cele şase lieduri prezentate, ataşament faţă de cantabilitatea romantică, Elena Lamatic dovedind chiar că posedă ştiinţa conducerii abile şi elegante a vocii. În piese de mică întindere, harpista Fraga Ghinea Berbec şi tenorul Emil Niculescu au adus o contribuţie notabilă. Am apreciat, de asemenea, vigoarea tînărului şef de orchestră — Radu Cozărescu — în interpretarea *Simfoniei „Erou fără glorie"*.

ANTON DOGARU

Michiyoshi Inoue; Gabriel Amiraş

Printre oaspeţii de peste hotare, Filarmonica l-a avut şi pe tînărul dirijor japonez Michiyoshi Inoue. Talentat, el s-a afirmat de timpuriu, studiind mai întîi pianul. A fost apoi elevul lui Sergiu Celibidache. Deşi azi nu are decît 28 de ani a dirijat un concert, în 1972, la Scala, apoi la diferite festivaluri şi în centre muzicale importante.

Programul său a cuprins *Variaţiile* de Brahms *pe o temă de Haydn*. Minunata temă a coralului „Sf. Anton" care stă permanent la baza lucrării a fost tratată foarte variat şi contrastant ca ritmică şi colorit orchestral (deşi nu intră în joc decît suflătorii şi coardele) a fost redată, putem spune, ireproşabil : după cum era cazul cu vivacitate ori cu reculegere, cu graţie legănată sau cu dulceaţă iar în final, cu o vigoare triumfătoare. Michiyoshi Inoue a apărut avîntat, corect şi sobru, folosind îndeosebi, pentru măsură, mîna dreaptă şi rezervînd stînga, foarte flexibilă, îndeosebi pentru anumite nuanţe dinamice. Subliniem calitatea interpretativă a orchestrei care a cîntat cu o serioasă şi precisă luare în considerare a partiturii şi a indicaţiilor dirijorului.

Bun acompaniator, dirijorul s-a afirmat şi în *Concertul pentru pian şi orchestră* de Schumann.

Solistul, Gabriel Amiraş, deşi, din motive desigur întemeiate, nu a putut da măsura calităţilor sale pe care i le cunoaştem şi apreciem, va avea prilejul să se prezinte, aşa cum îl ştim : un artist înzestrat activ, serios. Dar am apreciat volubilitatea şi virtuozitatea cu care a redat, în supliment, *Focuri de artificii* de Debussy.

Concertul s-a încheiat cu *Simfonia a II-a* de Beethoven, lucrare faţă de care avem toată preţuirea dar care se execută, neexplicabil, rareori.

Am vrea să facem observaţia de principiu că, oricît de bine ar cînta Filarmonica, orchestra trece, în comentarii, de obicei, pe planul al doilea — ceea ce credem că este o injustiţie. Nu subestimăm întru nimic rolul şefului de orchestră, cu atît mai mult cu cît Michiyoshi Inoue s-a dovedit un excelent dirijor. Dorim totuşi să relevăm că suflătorii s-au afirmat dintru început în *Adagio molto* printr-un atac viguros, în *fortissimo ;* au intonat cu multă justeţe, menţinîndu-se astfel de-a lungul întregii simfonii. *Allegro* care succede introducerii *Adagio* a fost redat de dirijor cu mult brio.

În *Larghetto* coardele au atacat de la primele măsuri, cu un sunet foarte frumos, cîntînd cu duioşie, cu o eufonie cuceritoare. Au fost pagini de reverie beethoveniană pe care dirijorul le-a intuit cu multă sensibilitate. Nu uităm să relevăm cîntul, mai tîrziu, în surdină, al fagotului, care a fost de o rară fineţe. Ca o notă generală, dirijorul nu a lăsat mişcarea să treneze ci i-a imprimat o uşoară însufleţire, diferenţiată totuşi de aceea a *scherzo*-ului care a urmat şi ale cărui teme capricioase au fost redate cu mult nerv. Încheierea redată cu vivacitate ni l-a arătat pe tînărul şef de orchestră, un muzician avînd simţul măsurii precise, care, deşi cum am arătat, avîntat, nu se răspîndeşte, totuşi, în gesturi de suprafaţă, inutile. De pe acum promite să ajungă la realizări din cele mai valoroase.

J.-V. P.

„La clemenza di Tito" în sala de concert

Iniţiativa Radioteleviziunii, de a prezenta în sala de concert „opera seria" a lui Mozart *La clemenza di Tito* în cadrul stagiunii sale lirice, prilejuieşte repunerea în discuţie a calităţilor şi a slăbiciunilor acestei lucrări, scrisă în anul morţii compozitorului

Faptele istorice sînt cunoscute : în iulie 1791, în timp ce lucra la *Recviem* şi la opera *Flautul fermecat*, Mozart primi comanda de a scrie *La clemenza di Tito* pentru festivităţile de încoronare a împăratului Leopold al II-lea ca rege al Boemiei. Lăsînd totul la o parte, el plecă la Praga, scrise opera în trei săptămîni — inclusiv în zilele de călătorie — şi dirijă premiera la 6 septembrie. După întoarcerea de la Praga, Mozart continuă lucrul la *Recviem* şi la *Flautul fermecat*, participă la punerea în scenă a ultimei sale opere la Viena, dirijînd spectacolul de premieră la 30 septembrie, apoi încheie în noiembrie o nouă cantată şi dirijă prima ei audiţie ; în plină efervescenţă creatoare, Mozart fu lovit de o congestie cerebrală şi închise ochii la 6 decembrie.

Am redat pe scurt activitatea prodigioasă a lui Mozart în timpul ultimelor cinci luni ale vieţii sale pentru a sublinia în ce împrejurări s-a născut *La clemenza di Tito*, scrisă într-o asemenea grabă, încît recitativele *secco* (cu acompaniament de clavecin) au trebuit să fie compuse de elevul său, Franz Süssmayer, nemaiexistînd timpul material ca Mozart să se ocupe şi de ele. În aceste condiţii nu este de mirare că multe din cele 26 de „numere" muzicale ale operei au fost concepute într-o formă foarte concisă, în timp ce instrumentaţia şi prelucrarea tematică poartă şi ele pecetea crizei de timp. Cît despre libret — scris în 1734 de către Pietro Metastasio, poetul curţii imperiale vieneze, şi folosit între timp de către numeroşi compozitori, printre care Caldara, Gluck, Hasse, Galuppi, Jommelli —, el i-a fost predat lui Mozart de către beneficiarii comenzii în prelucrarea lui Caterino Mazzolà, poetul curţii saxone, care n-a izbutit să confere personajelor trăsături precis profilate şi nici să evite caracterul static, definitoriu pentru genul operei „seria". Iată deci suficiente motive care explică de ce *La clemenza di Tito* — deşi creată în imediata vecinătate a unor capodopere ca *Recviemul şi Flautul fermect* — nu a reuşit să treacă examenul hotărîtor al trecerii timpului şi a rămas cvasinecunoscută marelui public secole de-a rîndul, bucurîndu-se chiar şi astăzi, în epoca „redescoperirilor" de tot felul, de o discografie extrem de restrînsă.

Este oare acest verdict al istoriei întru totul justificat ? Acum, după ce ni s-a oferit prilejul să ascultăm opera de la un capăt la celălalt în concertul Radioteleviziunii, ne simţim îndreptăţiţi să afirmăm că, în ciuda slăbiciunilor sale, *La clemenza di Tito* este totuşi un produs autentic al geniului mozartian. În mod deosebit ne determină la această afirmaţie fluiditatea invenţiei melodice, care caracterizează întreaga lucrare, inspirata uvertură, plină de dramatism şi de forţă expresivă, dar şi unele pagini vocale comparabile cu cele mai izbutite realizări ale lui Mozart în domeniul operei : finalul actului I (cu întregul ansamblu), de o impresionantă măreţie, apoi aria în Si bemol major *Parto, parto* a lui Sesto (nr. 9, cu solo de clarinet), o adevărată bijuterie a creaţiei vocale mozartiene, şi cele trei trio-uri (Vitellia — Annio — Publio, Vitellia — Sesto — Publio şi Tito — Sesto — Publio), remarcabile prin măiestria cu care sînt prelucrate toate detaliile. În aceste condiţii, expresia lapidară „porcheria tedesca", folosită de soţia împăratului Leopold după premiera de la Praga, nu poate fi interpretată decît ca exprimînd lipsa de înţelegere a aristocraţiei timpului faţă de conţinutul de muzică autentică turnat de Mozart în formele rigide ale operei „seria".

Aceleiaşi practici învechite a operei „seria" — care prevedea distribuirea unor castraţi în rolurile masculine — a trebuit să i se supună şi Mozart concepînd două roluri bărbăteşti principale ale operei (Sesto şi Annio) pentru asemenea cîntăreţi, deşi aceştia nu existau în personalul Operei din Praga, fiind înlocuiţi prin mezzosoprane. În felul acesta cele două personaje au rămas pînă astăzi apanajul cîntăreţelor (soprane dramatice sau mezzo-soprane).

Sub bagheta dirijorului elveţian Pierre Colombo — un distins muzician, familiarizat deopotrivă cu spectacolul de operă şi cu concertul simfonic — Orchestra de studio a Radioteleviziunii şi Corul instituţiei (pregătit de Aurel Grigoraş) au realizat o prezentare cursivă a operei lui Mozart, scoţînd în evidenţă cu succes multe din frumuseţile partiturii. Pentru susţinerea părţilor vocale s-a făcut apel la un mănunchi de solişti ai Operei Române, care s-au achitat cu multă conştiinciozitate de sarcina asumată. Cei mai solicitaţi au fost tenorul Florin Diaconescu (Tito) şi mezzo-soprana Mihaela Mărăcineanu (Sesto), primul impunîndu-se printr-o nedezminţită muzicalitate şi un timbru vocal plăcut, iar cea de-a doua prin siguranţa intonaţiei şi a tehnicii, care i-au permis să parcurgă în bune condiţiuni cele două arii de un înalt grad de dificultate, cu un ambitus foarte întins, cu schimbări repetate de tempo şi cu vocalize impunînd o suplete rar întîlnită la altiste. Soprana Magdalena Cononovici (Annio) şi-a pus frumuseţea timbrului în slujba unei interpretări pe deplin adecvate stilului mozartian, în timp ce basul Pompei Hărăşteanu (Publio) şi soprana Elena Grigorescu (Servilia) — deşi au avut de interpretat numai cîte o singură arie — au contribuit cu succes la realizarea de ansamblu, în diferite recitative, duete şi trio-uri, relevîndu-se prin acurateţea intervenţiilor. Mai puţin ne-a satisfăcut soprana Victoria Bezetti (în rolul intrigantei Vitellia), datorită manierei sale de a cînta întrucîtva exterioară, lipsită de temperament şi de participare afectivă, şi stilului său prea puţin acomodat cu cerinţele operelor lui Mozart; pe de altă parte, nici acutele sale nu s-au distins prin precizie, mai ales din cauza tendinţei sale de a forţa emisia. Ce e drept, cele două arii pe care le-a avut de cîntat sînt ambele deosebit de dificile, impunînd o neobişnuită întindere vocală.

A fost, în linii mari, o seară de cert interes pentru iubitorii muzicii mozartiene, care au putut descoperi în *La clemenza di Tito* o seamă de nestemate, meritînd cu prisosinţă să fie incluse în tezaurul reprezentat de moştenirea nemuritorului Wolfgang Amadeus.

E. E.

Simfonia a IX-a la Conservatorul bucureştean

Conservatorul Ciprian Porumbescu din Bucureşti a ţinut să încheie ciclul de concerte educative printr-o manifestare cu adevărat prestigioasă. Atributul este întru totul meritat datorită faptului că pe scena Studioului Radioteleviziunii a apărut un impresionant aparat muzical: Orchestra de studio a Conservatorului întărită de cei mai buni studenţi ai Facultăţii Instrumente şi Canto, Corul anilor II şi III ai Facultăţii Compoziţie-Muzicologie şi alături de ei studenţii cîntăreţi Georgeta Popa, Gloria Bordea, Carol Herca şi Adrian Ştefănescu; acest impozant ansamblu (căruia i s-a alăturat Corul Radioteleviziunii condus de Aurel Grigoraş) a fost necesar pentru redarea acestei monumentale capodopere a geniului uman care este *Simfonia a IX-a* de Beethoven. Îndrăzneţul gest al Conservatorului bucureştean (este pentru prima dată cînd se execută Simfonia cu coruri de către un Institut superior de muzică din România) s-a soldat cu o indiscutabilă reuşită întrucît asamblarea muzicală realizată de dirijorul Grigore Iosub a avut certe calităţi; pregătită cu grija şi profesionalismul ce caracterizează pe directorul Studioului Conservatorului, a cărui baghetă fermă s-a simţit de la început pînă la sfîrşit, *Simfonia a IX-a* a căpătat o formă muzicală corespunzătoare mesajului generos ce-l conţine. Participarea corurilor (pregătite la clasele lui Petre Crăciun şi Constantin Romaşcanu) a fost convingătoare, frazările fiind bine conduse iar alternanţele de nuanţe subliniate convingător. Orchestra a răspuns bine solicitărilor dirijorale, semnalîndu-se doar unele decalaje nesemnificative. Aş remarca din rîndurile suflătorilor excelentele intervenţii ale lui Nicolae Dosa (corn), Voicu Vasinca (flaut) Augustin Betea (oboi) şi Valentin Bărbuceanu (clarinet). Aş acorda un minus corzilor grave care nu au susţinut (ca intensitate sonoră) întotdeauna corespunzător aparatul orchestral şi coral care a resimţit în cîteva rînduri acest lucru.

Soliştii au realizat un cvartet omogen dar nu prea convingător pus la punct. Uneori grupul solistic a trenat ritmic iar anumite intervenţii individuale nu au avut calitatea necesară.

În ciuda acestor cîteva mici neajunsuri, putem aprecia execuţia furnizată în Sala Radioului drept o reuşită. Un public numeros şi generos a răsplătit cu aplauze eforturile tuturor celor ce s-au străduit cu atîta pasiune să ne readucă în gînd şi auz ideile şi sonorităţile inegalabile ce uimeau Viena, pentru prima dată, acum 150 de ani.

DAN BUCIU

„Cantus Serenus"

Indiscutabil, formaţia braşoveană *Cantus Serenus* este un ansamblu care se inserează treptat dar sigur în viaţa noastră muzicală— mă refer la participarea promiţătoare la concertele Festivalului de muzică de cameră de la Braşov, apoi la prezenţa pe podiumul de concerte al Filarmonicii bucureştene — în sfîrşit, acum, recent — la apariţia prestigioasă, într-un cadru academic, pe scena sălii de concerte „George Enescu" a Conservatorului din Capitală. Desigur, temeiurile acestei pătrunderi sînt numeroase dar criteriul valorii — privită în multiplele ei aspecte — rămîne determinant. Realizarea cea mai preţioasă a membrilor formaţiei rămîne dobîndirea treptată a unui remarcabil sentiment al ansamblului, un sentiment pe care tinerii instrumentişti îl cultivă în mod atent într-o atitudine firească, de laborioasă colaborare. Acesta este motivul pentru care *Trio sonatele,* aparţinînd lui Quantz şi Bach, au beneficiat nu atît de o strălucire solistică a partidelor concertante cît, mai mult, de o căldură interioară a expresiei pe care cei doi flautişti Roswitha şi Wolfgang Meschendörfer au etalat-o cu o adresare firească, în adevăr camerală. Sînt caracteristici pe care le distingem şi în cîntul discret, apropiat, al violoncelistului Kurt Philippi, în evoluţiile solistice sau de ansamblu — la clavecin — ale unor muzicieni de certă sensibilitate, de un rafinat gust, cum sînt Gabriela Popescu şi Horia Cristian.

Dar alături de aceste aspecte trebuie observată şi evidenţiată grija permanentă a membrilor ansamblului pentru înnoirea repertoriului, pentru relevarea unor valori componistice uitate sau mai puţin frecventate cum sînt paginile aparţinînd lui Castello, Frescobaldi, Quantz sau ciar Domenico Scarlatti.

Şi nu sînt oare acestea temeiuri importante care să justifice o prezenţă camerală susţinută ca aceea pe care o realizează formaţia braşoveană *Cantus Serenus?*

Tineri interpreți

Este, în adevăr, emoționant de observat faptul că un grup de foarte tineri muzicieni ne-a oferit o seară de muzică de cameră în care bunul gust s-a întîlnit — în mod convingător și elocvent — cu angajarea interioară de asemenea autentică, a interpreților. Căci pianista Luminița Ghencea, clarinetistul Ștefan Korody și violoncelistul Iosef Calef sînt tineri muzicieni cunoscuți în viața de concert din aparițiile lor anterioare cu totul meritorii, marcate — în mod evident — de tendința de depășire a momentului pe care îl parcurg. Distingem — de această dată — în cîntul lor etapele unei maturizări, ale unei consolidări a gîndirii muzicale ; stabilitatea acesteia dobîndește acum temeiuri mai profunde într-o perspectivă mai largă a acțiunii interpretative. Sînt reflexii pe care ni le-a suscitat interpretarea atît de integră, sensibil fundamentată a marelui *Trio în la minor* de Brahms, dar — în egală măsură — aceeași fundamentare a tactului și a bunului gust muzical le distingem și în realizarea structurilor compozitorului tîrgu-mureșan Adam Csako ; stilul improvizatoric a fost susținut aci de un tonus vitalizator pe care l-am fi dorit prezent și în interpretarea *trio*-urilor aparținînd lui Mozart și Beethoven, lucrări realizate însă, parțial. Și totuși pianista Luminița Ghencea păstrează o reală distincție în ținuta sa interpretativă, un simț permanent al colaborării subtile și lucide cu partenerii formației ; sînt disponibilități pe care le-am reținut și în cîntul atît de maleabil al clarinetistului Ștefan Korody, în pofida rateurilor sale accidental scăpate, sau în evoluția — în adevăr camerală — a violoncelistului Iosef Calef a cărui atenție trebuie să se îndrepte, în continuare, către îmbunătățirea și diversificarea calității sunetului.

DUMITRU AVAKIAN

Formații ale Conservatorului din Iași

Formațiile muzicale studențești ale Iașului și-au făcut în ultimii ani un obicei de a vizita Capitala, de a se supune unor confruntări, întotdeauna pline de roade, cu publicul, colegii și criticii Capitalei.

Născute în vîltoarea profundelor transformări pe care Iașul le-a trăit în ultimii ani, (odată cu venirea în străvechiul oraș moldovenesc a unor cadre de înaltă pregătire muzicală), ansamblurile universitare ale Iașului au devenit indiscutabil formații muzicale de prestigiu național, capabile să intre în competiție cu celelalte ansambluri de gen ale țării.

Am ascultat în această nouă întîlnire cu ieșenii, Cvartetul studenților premiat vara trecută la Concursul Cvartetelor studențești de la Brașov, Corul „Animosi" al lui Pautza — replică încununată de succes a celebrului „Madrigal" bucureștean —, ansamblul „Nuova Consonanza", dirijat de Vicente Țușcă și un concert al orchestrei Conservatorului „George Enescu".

Dintre acestea, ne vom referi la Concertul orchestrei simfonice a Conservatorului.

Desigur, impunătoarea *Simfonie* brahmsiană *în Re major* a sunat în multe momente neîncheiată, nearticulată ; desigur că în unele episoade ale simfonicului (în program *Simfonia a II-a* de Brahms, *Concertul nr. 2 în sol minor* de Saint-Säens — solistă Sofia Cosma — și prima audiție a piesei ieșeanului Cristian Misievici — *Episoade pentru mezzo-soprană, recitator și orchestră* — solistă Mihaela Agachi) s-au pierdut cîteodată elementele esențiale ale partiturilor ; desigur că am fi preferat să ascultăm un student (și nu chiar un excelent profesor) drept solist al acestui concert— dar am asistat în ansamblu, la un concert de ținută profesională, un concert în care s-a cîntat cu bucurie și înflăcărare tinerească, un concert care a demonstrat existența la Conservatorul ieșean, mai bine zis, capacitatea primei instituții de învățămînt muzical a Iașului de a făuri instrumentiști de valoare, de a crea schimbul de orchestranți atît de necesar formațiilor țării.

O mențiune specială pentru arta dirijorului Cornel Calistru, capabil să unească, printr-un gest autoritar și eficient, masa orchestrală, o notație deosebită pentru surprinzătoarea personalitate componistică a studentului Cristian Misievici, autor al unei lucrări ce vădește meșteșug, temeinică asimilare a tehnicii componistice, simțul culorilor orchestrale, gust arhitectonic, dorința de a rosti un mesaj original.

Fără îndoială, concertul studenților ieșeni a fost o manifestare de maxim interes chiar și în această ultimă parte a stagiunii în care nu ne putem plînge că sîntem lipsiți de momente muzicale realmente captivante.

IOSIF SAVA

★

În Sala mică a Palatului am ascultat, între altele, corala *Animosi* a Conservatorului din Iași, care a prezentat, sub conducerea dirijorului Sabin Pautza, cîteva coruri ale compozitorilor noștri.

Formația ne-a lăsat o bună impresie : cînt moderat, îndeobște în piano, dar și cu nuanțe expresive adecvate textului muzical. Impresionantă, în mod deosebit *Miorița* cu care a debutat corul : cînt dramatic, la unison, realizat cu multă simțire, într-o liniște și cu un sentiment puternic, comunicativ, uneori cutremurător. Au urmat coruri pe teme populare de Ilarion Cocișiu-Pautza *(Rujă, Rujă)* și de Achim Stoia *(Hai Mîndro — Hop și șe)* armonizate simplu, clar, consonant. A fost cîntat și un cald cîntec de leagăn de Vinicius Grefiens și am savurat ritmica specifică, sacadată, sincopată, *a Suitei din Oaș* de Dariu Pop. Doru Popovici a fost reprezentat prin *Limba noastră*, cîntec armonizat sobru, modal, cu unele cromatisme plăcute auzului, cu o polifonie simplă, clară. Cunoscuta *Chindie* de Alexandru Pașcanu este importantă prin faptul că reprezintă o consemnare vie și nesofisticată a acestei hore populare a cărei melodică e de o accesibilitate largă. A fost cîntată cu acea ritmică de mare vitalitate proprie jocului respectiv. Tînărul compozitor Vasile Spătărelu are o realizare recentă, interesantă : *Omagiu lui Picasso*. El pleacă de la gregoriana temă *Dies Irae* pe care o polifonizează, o diversifică, imprimîndu-i sensuri expresive puternice, majorate de folosirea economică și oportună, judicioasă, a elopotelor. Lucrarea bine interpretată s-a bucurat de un legitim succes. Corala Conservatorului ieșean s-a dovedit o formație activă, disciplinată și dornică, în frunte cu dirijorul său Pautza, de realizări cît mai frumoase. I-am sugera însă să renunțe pe cît e cu putință la acele *glissandi coborîtoare* care aplicate deseori cîntecelor în final riscă să ducă interpretarea către un manierism cu totul nedorit.

Apoi formația *Nuova consonanza* ne-a prezentat o „mostră" a posibilităților sale, executînd mai întîi *Octandre* de Varese, marele precursor al muzicii concrete care a explorat intens posibilitățile instrumentelor tradiționale, lărgind diapazonul sonorităților clasice cu înglobarea și a diferitelor zgomote.

(Este curios că o seamă de muzicieni contemporani îl descoperă abia azi pe Varese, după ce au luat contact cu realizările unor alți compozitori avansați din zilele noastre).

Sub conducerea tînărului dirijor și compozitor Vicente Țușcă, formația a interpretat, în maniera sa personală, *Vocalize* de Liviu Glodeanu, piesă extrem de interesantă prin fantezia cu care înzestratul compozitor folosește vocea umană, uneori descoperită, alteori acompaniată de unul sau două instrumente (flaut, violă, vibrafon). Subliniem elogios posibilitățile native ale sopranei Nelly Miricioiu ; voce de o intensitate și claritate, de un ambitus larg și de colorit egal a apărut cu totul excepțională, apoi, ce rezistență ! acestea nu reprezintă însă totul. Piesa lui Liviu Glodeanu este lucrare cu foarte subtile nuanțe și care se cereau redate atît de cîntărețăt cît și de ceilalți interpreți cu fidelitate — care, cu regret, s-a lăsat tot timpul așteptată...

In fine, am mai ascultat și două prime audiții : *Terra* de Vicente Țușcă în care compozitorul folosind un arsenal de mijloace sonore — percuție, instrumente preparate etc. — se pare că a urmărit să sugereze crearea „din haos" a Terrei, apoi, cam cu aceleași mijloace sonore, *Laude* de Sabin Pautza, lucrare cu diferite efecte sonore realizate uneori la pian preparat și diferite alte efecte percutante la talgere etc. și care apăreau uneori ca într-o îngînare molcomă a unei melopee ce nu violenta auzul. Este, în fine, o încercare. Clarificarea intențiilor va veni și ea mai tîrziu. Am reținut însă faptul că la Conservatorul din Iași studenții se informează, caută și în genere lucrează cu multă dăruire — ceea ce nu poate fi decît lăudabil.

J.-V. P.

★

Prezența Cvartetului de coarde al Conservatorului „George Enescu" din Iași a constituit o plăcută surpriză pentru amatorii bucureșteni de muzică de cameră. Componentele formației (Lenuța Popa — vioara I, Viorica Cristian — vioara a II-a, Maria Schneider — violă, Nadea Podariu — violoncel) au dovedit o excelentă disciplină de ansamblu, o remarcabilă cunoaștere a paginilor executate (tot programul a fost cîntat din memorie !). Cvartetul ieșean a arătat disponibilități stilistice variate ținînd seama de lucrările diferite prezentate) și o intonație destul de îngrijită.

Din recital am reținut antrenanta redare a părților a III-a și a IV-a din *Concertul op. 64 nr.5 în Re major* de Haydn. O impresie mai puțin bună a produs *Andantele,* loc unde există încă posibilitatea de a perfecționa frazarea și elementele coloristic timbrale.

Primul *Cvartet* al lui Ceaikovski a fost cîntat cu pasiune, cu plăcere, fără însă a se ajunge nici un moment la acea limită a romantismului în care bunul simț se află pe muche de cuțit.

In fine, *Cvartetul nr. 2* de Dumitru Bughici. lucrare ce a pus probabil cele mai dificile probleme formației, date fiind dificultățile de intonație și construcție, a fost excelent prezentat. Inteligența ansamblului cameral ieșean s-a ilustrat în redarea diferențială, bine individualizată a celor trei părți *(Improvisazione, Scherzo, Aria),* articulații însă bine integrate în întreg. Frazările excelente, conducerea dramatică a punctelor culminante au constituit tot atîtea atribuite pozitive în interpretare.

Concluzionînd, putem spune că succesul obținut de *Melos* a fost absolut meritat.

DAN BUCIU

DIN ȚARĂ

Brașov

Creația muzicală românească își trăiește o îmbelșugată epocă de afirmări. Caracterizată printr-o mare independență în orientări dar și printr-o tot mai înavuțită stăpînire a mijloacelor de rostire, fie explorînd domeniul sonor în fel și chip, uneori cu acerbă individualitate, fie găsind armoniile unei viziuni mai străbătătoare în suflete și mai apropiate de hotarele muzicii de pînă azi, întîlnește mai sugestiv sau mai evaziv imagini, gînduri, impresii sau elanuri ale vieții înconjurătoare, de cele mai multe ori.

Dacă s-ar urmări multiplele ei înfățișări numai prin prisma celor desfășurate pe estrada simfonică brașoveană și ar fi de ajuns pentru a desluși realitățile de amploare ale muzicii românești contemporane.

Preferințele majoritare ale celor ce o ascultă înclină vădit către tot ceea ce le poate îngădui un acces mai larg la modul de exprimare a verbului ei și-o prilejuire mai puțin interceptată de obstacole neobișnuite a bucuriei muzicale.

Bunul public al concertelor Filarmonicii, „Gh. Dima" a primit cu amabilitate muzici cărora nu le putea ghici îndeajuns cuprinsul dar cu căldură pe acelea care, deși evoluate și adesea foarte personale, nu le ocazionau nici un fel de enigme. O serie de lucrări asemenea acestora din urmă au figurat în concertele ultimei luni, începînd cu *Preludiu și Toccata* răscolitorului și tumultuosului Constantin Silvestri, aprig și profund temperament creator, păstrînd în edificările lui ferme și decise emoționanta volbură a unei înaripate improvizații. Punerea în vie lumină a acestei lucrări deosebite a fost din cele mai fericite, datorită dirijorului Mircea Cristescu.

Au urmat, concert cu concert, *Pămîntul acesta* de Liviu Ionescu, lucrare de un complex structural poate prea amalgamic și întrucîtva mai exigent pentru ascultătorul mijlociu, cel de mare preponderență oriunde, dar cu însușiri reale de forță dramatică și mult relief polifonic, subliniat de dificila parte a pianului, ținut cu incisivitate și bravură de Corneliu Rădulescu și de cea baritonală, susținută cu accentuată pondere expresivă de Paul Nicolaescu ; *Imagini bucureștene* de Pascal Bentoiu, frescă în trei panouri bogat și variat evocatoare, sugerînd mai larg și mai liber decît ar fi făcut-o o realizare strîns programatică cele înscrise pe frontispiciul fiecăreia din ele : *Șantier, Grădini, Stadionul.*

Contrastant și aerat țesute instrumental au apărut *Metamorfozele* lui Adalbert Winkler, uneori cu vehemente izbucniri de forță, cu puneri în acțiune a feluritelor jocuri timbrice decurse din intervențiile vocilor din diferite grupe.

Dirijorii Lorant Salman, Mircea Lucescu și Petre Bocotan cu contribuția de mari merite a Filarmonicii „Gh. Dima", au făcut posibile, într-un timp atît de scurt, aceste noi prezentări în condiții cît mai favorabile.

Soliștii concertelor au succedat la rîndul lor aplaudate succese.

O reconfirmare deplină a unui talent particular de calitativ prin fond și timpurie măiestrie a fost acela al tinerei pianiste Dana Protopopescu. În Concertul în si bemol de Brahms, operă capitală din repertoriul de mare răspundere a pianului, jocul sincer, sigur și de aleasă expresivitate și muzicalitatea deosebit de delicată a artistei, au adus un prețuit moment de realizare solistică în stagiunea brașoveană.

Concertul în Re major, K. w. 537 de Mozart, încredințat pianistului Corneliu Gheorghiu, n-a putut să

nu amintească cît de remarcabili mozartieni au fost cîţiva din elevii de frunte ai marei şi regretatei profesoare Florica Musicescu : Dinu Lipatti, în trecut, Maria Fotino şi solistul citat. În continuare, la aplauzele repetate ale publicului, Corneliu Gheorghiu a filigranat cu extrem de lejeră şi fluentă iscusinţă *Tartina de unt* a lui Mozart, piesă copilăresc de simplă, dar foarte greu de redat în acest fel.

Un stilizat, sensibil şi precis harpist este Ion Ivan-Roncea, ascultat în concertul de Händel cu orchestră, în al cărui *Andante* s-a făcut apreciat în mod special.

În pagini universal îndrăgite din repertoriul francez, *Poemul* de Chausson şi *Tzigane* de Maurice Ravel au făcut mult aplaudat pe violonistul de autoritate, ample mijloace şi prestigiu recunoscut, ce este Varujan Cozighian, primul concert-maestru al Filarmonicii „George Enescu".

Înainte de încheierea cronicii muzicale braşovene pe luna ce a trecut, mai sînt necesare unele sublinieri.

Astfel, aceea a excelenţei întregului program de concert prin alcătuire, caracterizare dirijorală şi prezentare verbală de către Mircea Cristescu, care a ştiut în expunere, fără a folosi terminologii de intimidant didacticism muzicologic, să-i pregătească înţelegerea şi ascultarea.

Dintre rarele manifestări extrasimfonice, notăm recitalul inzestratului pianist, Ştefan *Agoston*, care a înscris în program şi ciudatele şi impresionantele *Cîntece de pustiu* ale lui Constantin Silvestri, izbutind să le scruteze pătrunzător conţinutul.

De asemenea recitalul de foarte aleasă ţinută a violistului profesor Iosef Ackerman, cu colaborarea de un aport pianistic şi muzical substanţial a Lilianei Iakobescu. Recitalul a îmbinat exclusiv compoziţii de înaltă valoare, incluzînd şi *Concert Stuck* de George Enescu, într-o reuşită interpretare.

Sînt de amintit în favorabilă lumină din programul de plinătate al unei audiţii iniţiate de muzicologul Mircea Gherman în casa memorială „Gh. Dima", *Poemul* de Chausson, interpretat de tînăra violonistă Florentina Andreescu şi *Olteanca* de Iacob Mureşanu, piesă foarte concertantă, în interpretarea pianistului Gheorghe Dumitriu.

ROMEO ALEXANDRESCU

Cluj

Prin premiera operei *Fata din West* de Puccini, Clujul devine al cincilea oraş din lume care are în repertoriul său această operă, după New-York, Moscova, Paris şi Budapesta.

Evenimentul cultural-artistic ce îl constituie prezentarea recentei premiere, asigură Operei Române din Cluj un loc de cinste în concertul operistic naţional şi universal, şi reia tradiţia serioasă de operă prin care Clujul îşi făcuse faima.

Împlinindu-se 50 de ani de la moartea lui Giacomo Puccini (29 noiembrie 1924), premiera operei *Fata din West* reprezintă şi o comemorare care cinsteşte amintirea unui mare compozitor universal.

Meritul principal al montării acestei opere revine regizorului Viorel Gomboşiu, un profund cunoscător al lui Puccini şi un pasionat propagator al operelor sale. A montat *Boema*, *Tosca* şi, în premieră pe ţară, *Manon Lescaut*. Realizarea scenică, din momentul ridicării cortinei, dă impresia de monumental. În plină atmosferă de mină, masa de oameni care freamătă pe scenă pare un mare personaj colectiv, căruia regizorul îi dă o viaţă palpitantă, şi în cuprinsul căruia se pot distinge totuşi atîtea individualităţi, al căror caracter e minuţios lucrat. Actul al doilea, în munţii Sierra Nevada, are inovaţii ingenioase, dramatismul fiind susţinut şi prin cadrul natural sălbatic, ninsoarea şi vijelia ce îi însoţesc desfăşurarea. Actul al treilea, prin sălbăticia munţilor, realizaţi magistral, ca de altfel întreg decorul, de către pictorul scenograf Silviu Bogdan, creează o impresie de asprime ceea ce e tocmai ambianţa cerută pentru desfăşurarea tensiunii dramatice.

O atare dramă muzicală, avea nevoie de realizatori-artişti al căror orizont şi posibilităţi să fie pe măsura dimensiunilor spectacolului şi a calităţii muzicii : regizorul Viorel Gomboşiu, pictorul scenograf Silviu Bogdan şi dirijorul Alexandru Taban. Experienţa artistică şi viziunea acestor artişti a colaborat fructuos şi armonios. Concepţia despre operă, de o veritabilă ţinută artistică, a creatorului spectacolului, regizorul, şi-a găsit un corespondent în realizarea plastică a pictorului scenograf, şi în acelaşi timp şi în vederile de experimentat muzician ale dirijorului, care ştie să dirijeze, nu o muzică, ci un „spectacol", cu un suflu de viaţă complexă. Alexandru Taban a reunit elementele vocale — soliştii şi ansamblul coral — şi orchestra, cu înţelegere şi sensibilitate. Muzica lui Puccini, dramatică şi expresivă, dură şi fină, şi-a găsit un demn interpret prin bagheta dirijorului.

Numeroşii artişti ai Operei, încălziţi de acelaşi avînt creator, au înregistrat binemeritate succese, pentru remarcabilele lor realizări. În rolul lui Johnson (Ramerrez), a debutat tenorul Paramon Maftei. Şeriful Rance şi-a găsit de asemenea un bun interpret, vocal şi scenic, în baritonul Vasile Bărbieru. Şi ceilalţi interpreţi ar merita fiecare cîte o menţiune specială, cum sînt : Alexandru Racolţa, Titus Pauliuc, Mircea Moisa, Sonia Postelnicu, Ion Trifa, Ion Iercoşan, George Busuioc, şi alţii. Maestrul de cor Emil Maxim are marele merit de a fi pregătit într-un timp scurt dificila partitură corală. Ingenioase au fost proiectele tehnice ale lui Ştefan Măruşteriu. Tuturor colaboratorilor artistici şi tehnici, elogii.

ENEA BORZA

Bacău

Viaţa muzicală băcăoană este, în această a doua parte a stagiunii, bogată în manifestări pe care ni le-am dorit adesea în trecut, impresionînd prin seriozitatea şi nivelul meritoriu al interpretării, prin prezenţa unor dirijori şi solişti consacraţi, alături de un mare număr de interpreţi şi dirijori români, în speţă tineri.

În acest context se înscrie şi concertul de debut al tînărului dirijor Aurelian Francis Boniş, proaspăt absolvent al cursului de specializare dirijorală a Conservatorului de muzică din Geneva — clasa profesorului Samuel Baud — Bovy, dirijat şi André Marescotti, orchestraţie.

Programul a început cu *Preludiul simfonic* de Enrico Mezzetti, lucrare străbătută de lirism şi elan tineresc. Tînărul şef de orchestră s-a arătat a fi un bun conducător, care ştie să însufleţească orchestra, creînd momente muzicale autentice.

Violonista Cornelia Bronzetti a susţinut partea solistică a două lucrări din repertoriul violonistic bine cunoscut : *La Follia* de Corelli şi *Romanţa în Fa major* de Beethoven. Solista are o apreciabilă experienţă, rezolvînd piesele abordate cu calm şi o îngrijită reliefare a liniei expresive, ceea ce confirmă că muziciana posedă o tehnică şi o înţelegere a muzicii din ce în ce mai evoluată.

În partea a doua a programului, dirijorul A. Boniş a prezentat *Simfonia a IV-a* de Beethoven, gest lăudabil, născut din entuziasmul tinereţii, din pasiunea şi dăruirea pentru muzică. În introducerea lentă a simfoniei a reuşit să redea acel sentiment tainic, neliniştitor, iar *Allegro-ul* a fost înfăţişat cu o voioşie juvenilă, chiar dacă pe alocuri

s-a simțit un efort vizibil de a ține măsura. Partea a II-a a fost mai reușită, sub aspectul expresivității, dirijorul reușind să exprime, pe acel motiv ritmic ostinato, expresivitatea romantică a dialogului dintre cele două idei principale. În *Scherzo* a stăpînit bine aparatul orchestral, redînd tensiunea specifică a acestei părți, cu unele mici întîrzieri la indicarea intrărilor diferitelor grupe instrumentale.

Muzicalitatea tînărului dirijor este însă evidentă după părerea noastră, el fiind un element de preț pe care desigur îl vom urmări într-o carieră ce se deschide plină de speranțe.

GH. CORNEANU

Pitești

Festivalul coral interjudețean „D. G. Kiriac"

Din viața muzicală piteșteană, consemnăm un important eveniment ce-a reunit timp de trei zile (26 — 28 aprilie) numeroase formații corale de amatori — atît din diferite colțuri ale țării cît și străinătate (*Marele cor bărbătesc* din Zwolle-Olanda) — în cadrul tradiționalului festival local „D. G. Kiriac", aflat de această dată, la a III-a ediție.

Această prestigioasă manifestare, destinată mișcării corale de amatori din patria noastră, reprezintă întotdeauna unul din cele mai importante evenimente din viața muzicală a acestui tînăr oraș, organizarea sa aici, pe frumoasele meleaguri argeșene, fiind generată de tradiția și amploarea pe care o cunoaște mișcarea corală de amatori a acestui județ.

Alături celorlalte festivaluri de acest gen (Vidu, Porumbescu, Dima, etc.) festivalul coral piteștean „D. G. Kiriac" s-a impus cu fiecare ediție din ce în ce mai mult în viața muzicală a țării constituind o adevărată tribună de afirmare — pe plan național — a celor mai valoroase formații corale ale țării.

Din desfășurarea acestei ediții, am remarcat nivelul artistic ridicat al celor 19 formații corale participante (reprezentînd 14 județe ale țării), cît și abordarea de către majoritatea formațiilor a unui repertoriu dificil din punct de vedere tehnic, interpretat cu multă măiestrie.

Am ascultat pe rînd formații ale unor Cămine culturale, Case de cultură, sindicate, de fiecare dată impresionîndu-ne pasiunea și eforturile depuse de atît corișt și dirijori pentru a prezenta — atît publicului cît și juriului — interpretări cît mai bune.

La sfîrșitul ediției, juriul a răsplătit frumoasele evoluții ale formațiilor participante prin 10 trofee „D. G. Kiriac", acordate în următoarea ordine: 1) *Corul bărbătesc „D. G. Kiriac" al Palatului culturii* — Pitești. 2) *Marele cor bărbătesc* din Zwolle-Olanda. 3) *Corul mixt* al *Sindicatului învățămînt* — Craiova. 4). *Corul bărbătesc „Armonia" al Sindicatelor* — Brăila 5) *Corul de femei al căminului cultural Cobadin* — Constanța. 6) *Corul mixt al Sindicatului C.F.R.* Brașov. 7) *Corul mixt al Casei de cultură Cîmpulung-Muscel* — Argeș. 8) *Corul mixt „Doina" al Casei de cultură* — Drobeta — Turnu Severin. 9) *Corul mixt al Căminului cultural Gătaia* — Timiș. 10. *Corul mixt al Căminului cultural Poiana Mare* — Dolj.

Din rîndul formațiilor prezente în concurs o impresie de neuitat a lăsat *Marele cor bărbătesc* din Zwolle — Olanda, dirijat de Jos Vranken jr. care a participat în cadrul festivalului ca invitat de onoare. Aflat în țara noastră la invitația renumitului *Cor din Leordeni* — Argeș, *Marele cor bărbătesc* din Zwolle — Olanda este deocamdată singura formație de peste hotare care participă în cadrul acestui festival. În interpretarea sa am ascultat piese atît din repertoriul olandez și universal, cît și cel românesc, lucrări ca *Tricolorul* de C. Porumbescu sau *Hai, murgule, hai* de D. G. Kiriac (interpretate în limba română) fiind îndelung aplaudate de public. Cele cîteva piese interpretate de corul olandez au scos în evidență toate calitățile unui ansamblu de prestigiu, dîndu-ne pentru cîteva momente senzația unei adevărate orgi.

Din rîndul formațiilor noastre corale ne vom rezuma să cităm — din lipsă de spațiu — doar evoluția *Corului bărbătesc* al *Palatului culturii* din Pitești, dirijat de Emanoil Popescu, un ansamblu matur, omogen, dotat cu excepționale calități artistice. Am ascultat lucrări de C. Porumbescu, A. Bena, N. Lungu, D. G. Kiriac, Gh. Dumitrescu, I. Vidu, Gh. Danga, interpretarea dată acestor piese atingînd profesionalismul.

Am asistat la un important eveniment din viața muzicală a Piteștiului, la o manifestare de amplă rezonanță prin care sute de artiști amatori din diferite colțuri ale țării, animați de atmosfera sărbătorească prilejuită în acest an de cea de a XXX-a aniversare a Eliberării și cel de al XI-lea Congres al Partidului, au cîntat din toată ființa lor Patria, au cîntat Partidul.

ALEXANDRU POPA

RECENZII

Constantin Brăiloiu
OPERE III

Constantin Brăiloiu reprezintă, incontestabil, una dintre cele mai strălucite figuri ale etnomuzicologiei mondiale. Profesor, mai întîi, de istoria muzicii și de folclor la Conservator precum și profesor și rector al Academiei de muzică religioasă din București, Brăiloiu a fundat ulterior, în 1944, conducîndu-le pînă la sfîrșitul vieții sale (1958) Arhivele internaționale de muzică populară din Geneva, fiind totodată conferențiar (1956 — 1958) al Centrului național de cercetare științifică de etnomuzicologie al „Muzeului Omului" și al Institutului de muzicologie al Universității din Paris.

Activitatea sa prodigioasă s-a desfășurat în cele mai de seamă centre culturale ale Europei, savantul aducînd o contribuție dintre cele mai prețioase îndeosebi la cunoașterea tezaurului folcloric românesc. Lui Brăiloiu îi datorăm studii de o bogată substanță asupra muzicii populare și o metodă valoroasă în ceea ce privește tehnica înregistrării acesteia. Lucrări privind, între altele, Icoanele țărănești românești, pictate pe sticlă, apoi culegeri de folclor (zeci de cîntece bătrînești din Oltenia, Muntenia, Moldova, *Ale mortului* din Gorj, *Bocete* din Oaș, Colinde populare, nenumărate armonizări printre care cele ale melodiilor populare culese de Anton Pann etc. etc.) constituie doar o mică parte din prodigioasa activitate a lui Constantin Brăiloiu. La acestea au să se adauge nenumăratele sale studii de muzicologie, publicate în țară și îndeosebi în Franța și Elveția unde și-a desfășurat activitatea în ultimele două decenii ale existenței sale (A murit la Geneva în 1958).

Editura noastră muzicală a publicat (în 1967), lucrările sale privind *Le vers populaire roumain chanté, La rytmique enfantine, Le justo sylabique, Le rythme aksak, Pentatonismes á Debussy* etc. (bilinque). Doi ani mai tîrziu, Editura a făcut loc în cel de-al doilea volum lucrărilor *Reflexiuni asupra creației muzicale colective, Lărgirea sensibilității muzicale față de muzici folclorice extraoccidentale* etc. etc. În sfîrșit, recent a apărut cel de al III-lea volum, *Opere* de Brăiloiu, cuprinzînd articolele scrise în limbile străine amintite precum și cele scrise în țară. Sînt studii în care cultura multilaterală și adîncă a muzicianului apare o dată mai mult aliată cu spiritul său, nu rareori caustic, și cu un bun-gust care nu se dezminte nicicînd ; toate sînt valabile și azi, după ani și ani de cînd au fost scrise*).

Sînt astfel trecute printr-o sită foarte deasă o seamă de evenimente artistice extrem de importante la care a participat Brăiloiu în diferite calități, ca de pildă Festivalul Saint-Saëns și Paderewsky din 1912 de la Vevey, ș.a. apoi studii și cronici despre Bartok, Lipatti, Stravinski, George Enescu, Ravel, Glazunov, Richard Strauss, Vincent d'Indy, Quartetul Rosé, Clara Haskill, Cella Delavrancea etc. etc. reprezentînd o contribuție de seamă la cunoașterea aprofundată și de un realism impresionant a acestor celebrități multe dintre ele azi dispărute și care au avut tangențe importante cu evoluția culturii noastre muzicale.

Marii dirijori Arthur Nikisch, Felix Weingartner, Ernest Ansermet, Ionel Perlea ș.a. sînt analizați cu multă sagacitate în lumina programelor și manierei lor de a comunica ascultătorilor muzica.

Însemnările sale despre înflorirea muzicii românești și despre rolul lui George Enescu în afirmarea noastră europeană sînt dintre cele mai veridice și cuprinzătoare. El arată între altele, referindu-se la începuturile muzicii noastre culte, spre sfîrșitul veacului trecut, că „Pe cărarea străină, muzica națională calcă cu băgare de seamă. Monologul și vodevilul cu cîntece pregătesc opereta ; operetele răsar tîrziu după *Baba hîrca*, Caudella și Stephănescu sînt aproape de timpul nostru.

O dată cu intrarea în biserică a cîntării polifone, pornește, în toate ținuturile românești, înflorirea compoziției corale, mai adînc legată de ființa noastră, chemată să unească sufletele, peste munți și hotare. Musicescu ducînd în mai multe regiuni cuvîntul frățesc, Dima păzind focul amintirii. Porumbescu, înflăcărînd tineretul, Vidu, îndreptînd privirile celor mai depărtați spre simbolica *Nana-n vale*, cu toți vestesc împlinirea prorocirilor... Îndemînarea a crescut într-una, judecata s-a ascuțit. Cu Liturghia psaltică a lui Kiriac, cu unele coruri liturgice ale lui Cucu, muzica noastră depășește larg, însemnătatea faptului mărginit de granițe : sînt neasemuite în tot cuprinsul lumii ortodoxe.

În sfîrșit, simfonia, atotbiruitoare în Apus, a chemat la viață o muzică instrumentală românească.

De astă dată, natura face un salt : peste timpurile cele mai noi ale istoriei noastre se întinde, covîrșitoare, umbra lui Enescu. Trecutul nu l-a pregătit, daruri fără pereche, o ursită fără asemănare l-au așezat, de azi pe mîine, în fruntea artei timpului său.

Odinioară, „Evropa" începea la Carpați. Ne-am silit, timp de un veac, să-i trecem, zi de zi înălțîndu-ne spre soarele Apusului. Iar înălțarea noastră a desăvîrșit-o Enescu. El ne-a dăruit Europei. Pe drumurile lui ne călăuzește faima.

---

*) Din greșeală, studiul intitulat „Muzica românească în străinătate" aparținînd profesorului George Breazul, a fost atribuit lui Constantin Brăiloiu și inclus în volumul recenzat în rîndurile de față (n.r.)

În ceasul înalt al împlinirii, de dincolo de moarte, Profetul în-țara-sa poate măsura cu liniște și cu mîndrie calea biruită : datorită lui, arta unui popor, mai ieri exotic, privește în față arta străvechii lumi apusene. Și prin fapta lui, Principatele Dunărene au ajuns trup din trupul lumii moderne".

În general, e de subliniat că toate cronicile, toate consemnările lui Constantin Brăiloiu sînt de o mare concizie și pătrunse de un spirit viu, îndeobște necruțător. Ele au un caracter deseori aforistic, un sarcasm ce îi aparține și nu rareori o necruțătoare ironie.

Umorul lui Brăiloiu era formidabil : sec, uneori usturător și totdeauna amuzant. Ne aflam în pauza unui concert la Dalles. Într-un colț Brăiloiu, Ciomac și subscriitorul rîndurilor de față. „Ieri — ne relata el — am primit la Conservator vizita unui profesor de la Cluj. L-am plimbat, l-am condus prin săli, i-am vorbit despre cursuri. Apoi la un moment dat m-a întrebat : „Dv. ce propuneți ?' — Cum era ora mesei i-am răspuns : „Propun să mergem la restaurantul Continental. Mi-a mulțumit politicos și am plecat. La sfîrșitul mesei, mă trezesc că mă întreabă din nou : Dar dv. ce propuneți ? I-am propus atunci să mergem să încheiem la cofetăria Zamfirescu care era aproape. A mîncat și acolo două prăjituri consistente, după care mă întreabă din nou : „Dar, mă rog, dv. ce propuneți ?" La care, excedat, Brăiloiu, i-a spus verde : „Dar mai propune și dumneata domnule, că eu am propus destule"... Pasămi-te profesorul clujean îl întreba ce obiect de studiu preda (în dialect transilvănean, a propune însemnează a preda...)

Revenind la *Opere* (vol. III) vom sublinia că reprezintă un adevărat compendiu de referință, spiritual și bine documentat, asupra unei bune părți din viața muzicală românească și, în genere, europeană între anii 1911 și 1940.

J.-V. P.

„Poetul armoniei" de Emanoil Ciomac

Editura muzicală a Uniunii compozitorilor a avut bunul gînd de a reedita *Poeții armoniei* de Emanoil Ciomac.

Ca unul care l-am cunoscut mai mult decît îl putea cunoaște un vecin de rubrică într-un ziar, mi se va îngădui să amintesc mai întîi cîteva impresii despre omul Emanoil Ciomac.

Era un artist prin vocație, un muzician foarte cultivat, un conferențiar și un scriitor de remarcabil talent, de asemenea un admirabil *causeur*. Ne întîlneam nu numai la concerte dar și în unele cenacle foarte restrînse, ca acela al dirijorului Alfred Alessandrescu și al soției sale soprana Emilia Guțianu, cenaclu care era frecventat și de literați și pictori, ca de pildă Jean Steriade care de altfel a ilustrat cu minunatele sale portrete în peniță *Poeții armoniei*. Emanoil Ciomac era un temperament efervescent, iubea enorm controversa și nu o dată discuțiile se înfierbîntau. Dar era un suflet magnanim care, după ce în focul discuției mă taxase odată pur și simplu de... criticastru, a revenit, la foarte scurt interval și m-a îmbrățișat cu cea mai sinceră căldură. Era foarte dîrz în opiniile sale și în general, în toată activitatea pe care o desfășura cu o neobosită dăruire. Aș dori să mai adaug încă un amănunt care ilustrează pe deplin ținuta morală excepțională a lui Emanoil Ciomac.

Mă gîndesc la o epocă în care, după 1938, eu țineam cronica muzicală la ziarul *Semnalul*. Directorul gazetei, Sebastian Serbescu, un intelectual de mare distincție, l-a solicitat pe Emanoil Ciomac cu care era foarte bun prieten, să scrie și el în *Sem-*

nalul despre viața muzicală. Cu toată prietenia care îl lega, Emanoil Ciomac a acceptat să scrie, dar nu o cronică muzicală ci una... teatrală, pentru a nu aduce nici cel mai mic prejudiciu opiniilor mele. Acest lucru sînt fericit să-l pot arăta astăzi, cînd omul care a fost Emanoil Ciomac nu mai este printre noi.

În gîndul că îmi vor fi scuzate aceste confidențe făcute numai pentru a ilustra omul de caracter care a fost Emanoil Ciomac, voi trece la *Poeții armoniei* ce reprezintă una dintre cele mai interesante priviri asupra unor celebrități ale muzicii, începînd cu Bach și sfîrșind cu Enescu. Două sînt virtuțile pe care le socotesc cardinale, ale acestei lucrări : latura pur muzicală, cu caracterizări succinte dar foarte cuprinzătoare și cea anecdotică de bun gust și uneori chiar nu lipsită de o anumită picanterie și care expusă cu tact, constituie sarea lucrării. Vom da un exemplu între multe altele. Este vorba de Liszt. „Primit cu mare fast în Ungaria, atunci cînd era deja celebru, magnații i-au oferit în dar o sabie de onoare încrustată cu diamante. Într-o bună parte din presa europeană s-a scris glumeț despre acest dar, cu atît mai mult cu cît Liszt ar fi declarat, din curtoazie că „Sabia aceasta era cea mai frumoasă din viața mea". Revista umoristică franceză *Charivari* a publicat atunci o caricatură în care Liszt apărea călare și încins cu o sabie. Subtextul era următorul : „Între toți războinicii, Liszt e singurul fără pată. Căci, în ciuda sabiei sale, știe că acest erou n-a învins decît șaisprezecimi și nu a omorît decît piane"... Și, adaugă autorul cărții, : „Pianele omorîte nu constituiau o simplă figură literară căci într-adevăr Liszt se mîndrea că la unele concerte a putut desfunda cîte cinci-șase, în fața publicului"...

Dar Emanoil Ciomac nu neglijează nici latura muzicală propriu-zisă, comentînd cu competență și așezînd exact acolo unde le este locul, — în istoria muzicii, — pe marii compozitori comentați. În același timp, ca un adevărat muzician, Emanoil Ciomac arată, cînd e vorba de pildă despre Chopin, că „Cromatismul, agregațiile armonice, disonanțele, extensiunea acordurilor de susținere, adesea arpegiate, toate acestea, și multe altele pe care nu le analizăm acum, alcătuiesc elementele și amănuntele constitutive ale celei dintîi scrieri pianistice moderne. Liszt și Schumann, amîndoi au învățat de la Chopin".

Pentru George Enescu, în preajma căruia Ciomac s-a aflat ani de zile, avea un adevărat cult, încheind *Poeții armoniei* cu o mărturisire a marelui muzician român : „Opera de artă e ca o entitate vie, prestabilită, ce există undeva desăvîrșită, asemenea unei idei a lui Platon. Artistul creator o are mereu prezentă și caută să-i reproducă imaginea ideală. O muncă neîncetată și smerită, un extaz încordat îi vor îngădui ca o supremă răsplată, să atingă din cînd în cînd, cu marginea zămislirii sale pămîntești, marginea spirituală a veșnicului și perfectului model uman".

Sînt cuvinte care rezumă crezul artistic al marelui Enescu și cu care se încheie lucrarea *Poeții armoniei*.

J.-V. P.

Culegere de cîntece pentru clasele I-IV și grădinițe

Profesorii Ana Motora-Ionescu, Lucia Pop și Vasile D. Nicolescu au publicat în Editura didactică și pedagogică un cuprinzător volum de cîntece adresate vîrstelor mici. Apreciați îndrumători ai copiilor care fac primii pași pe drumul asimilării alfabetului și limbajului muzical, autorii au selecționat un repertoriu, în cea mai mare parte cunoscut, cu intenția de a alcătui materialul concret de lucru oferit educatorilor și învățătorilor. Cele peste 430 de lucrări — la unison sau pe două voci, cu sau fără acompaniament de pian — sînt grupate pe mai multe secțiuni : cîntece despre natură, viețuitoare, anotimpuri și excursie, cîntece de muncă și de școală, cîntece de leagăn, cîntece pentru mama, cîntece de joc, cîntece patriotice și pionerești, cîntece tradiționale etc... aparținînd, în special, compozitorilor noștri clasici și contemporani. Lucrările, datorită întinsei experiențe de catedră pe care o au prof. Ana Motora-Ionescu, prof. Vasile D. Nicolescu și chiar tînăra prof. Lucia Pop, posedă garanția unei posibile, rapide și sigure asimilări, pe linia didactică propusă. Realizarea o apreciem fără rezerve, datorită faptului că volumul vine să suplinească o lipsă mai veche a învățămîntului preșcolar și școlar, constituind în același timp și un imbold, privind culegeri similare destinate tuturor gradelor didactice.

A. D.

Monografia „Orlando di Lasso" de Marta Paladi

După inspirata carte închinată lui Brahms, Marta Paladi ne oferă monografia *Orlando di Lasso*, cel care — cum spune autoarea — „prin echilibru și desăvîrșire.. domolind cu lumini clare tumultul interior și conferind muzicianului atributele de necontestat ale unui clasic" — reprezintă cu succes marea epocă a Renașterii neerlandeze, de față tîrzie.

Marta Paladi ne descrie epoca respectivă, ne vorbește despre viața compozitorului, despre cele mai importante aspecte ale operei lui — *madrigalul, motetul* și *missa* — despre activitatea dirijorală, despre diferitele etape mai aparte din drumul său creator, atingînd punctul culminant al lucrării în capitolul „Transcendentala măiestrie". Reținem și unele cugetări ale lui Orlando di Lasso, referitoare la opera sa : „Tot astfel, judecînd cîntările pe care le-am compus cu înflăcărarea anilor mei tineri și pe cele ce le produc astăzi, la bătrînețe, am ajuns să cred că cele dintîi pot plăcea mai degrabă, fiind mai vesele și atrăgătoare, dar cele din urmă sînt pline de înțelesuri și bucură mai adînc sufletul și auzul celui ce le judecă, avînd o înfățișare mai gravă ; un ascultător nepărtinitor nu va recunoaște oare că lumina soarelui în amurg este mai dulce ? În razele unui astfel de amurg, cîntările mele vor părăsi curînd scena lumii..."

În general, monografia este scrisă cu mult entuziasm, cu o finețe a stilului literar, încît se citește ca un roman plin de poezie, din care nu lipsesc însă *considerente muzicologice larg-accesibile !* Oricine poate să înțeleagă un considerent ca acesta :

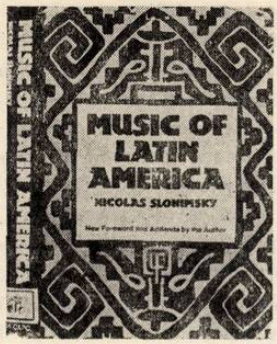
„Dar structura spirituală și formația artistică a lui Lasso acceptau cu greu încorsetarea impusă de *cantus firmus* și de tehnica lui tradițională de tratare. Năzuințele spre o inspirație liberă îl determină adeseori să înlăture din arta sa procedeul sever al canonului, cu rigorile lui matematice ; atunci cînd totuși folosește acest element arhaic, este înclinat să-l întinerească cu fantezie creatoare, cu prospețimea melodicii și a ritmicii populare".

Există și secțiuni în care Marta Paladi este meditativă, gravă ; dar ele cedează în cele din urmă seninătății primăvăratice, asemenea melodiilor marelui neerlandez. Și în acest fel, pînă și frazele care merg în adîncurile sufletului, cu lumină firavă, se limpezesc, trecînd în noi ambiențe, răsunînd apoi vesel, ca și mireasma dulce a unei veșnice tinereți.

DORU POPOVICI

VITRINA PUBLICAȚIILOR STRĂINE

de EUGEN VICOS



N. Slonimsky: Music of Latin America

Neobositul lexicograf și istoric american Nicolas Slonimsky a publicat în pragul acestui an (în editura *Da Capo Press* din New York) o vastă panoramă asupra muzicii popoarelor de peste Ocean: *Music of Latin America.* La originea lucrării se află o mai veche prezentare de ansamblu a fenomenului muzical al cîtorva popoare din Nordul și Sudul Americii, publicată de același autor în 1945.

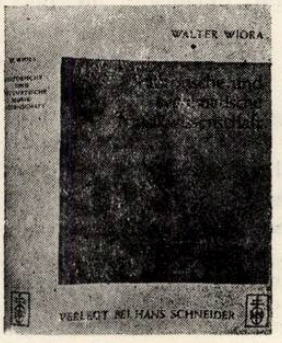
Structurată în trei mari capitole *(Panorama muzicii latino-americane, Muzica în 20 de Republici* și *Dicționarul muzicienilor, cîntecelor și instrumentelor latino-americane)* lucrarea lui Nicolas Slonimsky, departe de a fi o exegeză profesionistă, rămîne o simplă dar utilă, *introducere* în peisajul unei lumi de reală tradiție artistică și de autentică originalitate muzicală. Atras de elementele spectaculare, autorul insistă asupra unor aspecte exterioare, particulare. statistici surprinzătoare (de pildă, aflăm că în Brazilia la 1.100.000 de locuitori există un singur compozitor, iar în Nicaragua trăiește doar un *unic* creator la 1.380.000 de locuitori). Desigur asemenea contraste colorează o carte, dezvăluie contradicțiile unor culturi naționale în plină ascensiune, dar ele meritau a fi adîncite, analizate. O hartă a dansurilor naționale se dovedește utilă, contribuția unei țări mici, ca de exemplu Cuba (cu Rumba, Habanera și Congo) fiind determinată în contextul muzicii ușoare moderne.

Partea cea mai valoroasă ne apare *Panorama muzicii latino-americane.* Autorul dezbate aici probleme de structură ritmico-melodică, de stil, de organologie muzicală, de folclor, de istorie. Nicolas Slonimsky periodizează culturile popoarelor de peste Ocean astfel: cultura pre-columbiană (pînă la 1492) epocile vechi pînă la cucerirea europeană (1492—1750), formarea culturilor muzicale naționale (1750—1900) și era modernă a muzicii latino-americane (1900—1950). Interesante și inedite contribuțiile științifice asupra unor ritmuri moderne (rumba, tango-ul, samba, calipso-ul) pot constitui puncte de plecare în viitoare cercetări muzicologice.

Partea a doua a volumului *Music of Latin America* este consacrată culturilor muzicale a celor 20 de republici — mari și mici — tratate în ordine alfabetică. Schema-tip a micromonografiilor înglobează o introducere istorică, o prezentare a vieții muzicale contemporane (orchestre simfonice, opere, teatre, formații camerale) și un succint dicționar al principalilor compozitori. Bogăția și exactitatea datelor impresionează pe cititor, investigația lui Nicolas Slonimsky dovedindu-se — în final — uriașă. Din păcate, lipsește criteriul selectiv atît în alegerea numelor proprii, cît mai ales în tratarea creației fiecărui muzician. Totuși informațiile comunicate de autor asupra unor culturi mai puțin cunoscute ca Guatemala, Honduras, El Salvador, Costa Rica, Panama, Nicaragua, slujesc la completarea imaginii destul de aproximative pe care o dețin pînă azi cititorii continentului nostru.

Dicționarul părții a treia, departe de a fi o simplă anexă, se dovedește de maximă necesitate prin bogăția termenilor tehnici (se redau de pildă, denumirile originale ale tuturor dansurilor și instrumentelor populare, a formelor muzicale culte), prin marele număr al titlurilor de lucrări (cărora nu le lipsește — de regulă — data primei audiții absolute), dar mai ales prin articolele lexicografice consacrate compozitorilor, muzicologilor și interpreților.

În concluzie, volumul *Music of Latin America* dezvăluie fața unei lumi artistice care trebuie a fi cunoscută de orice iubitor al muzicii, meritul lui Nicolas Slonimsky constînd în capacitatea de cuprindere sintetică și în limbajul accesibil, colorat, atractiv, de a fi semnalat muzicologiei contemporane virtuțile artistice ale unor popoare de milenară tradiție muzicală.



Historische und systematische Musikwissenschaft de Walter Wiora

Numele muzicologului vestgerman Walter Wiora dispune de suficientă rezonanță internațională în știința contemporană, spre a ne scuti de o amplă prezentare a personalității sale. Savant de reputație mondială, director al seminariilor de muzicologie din Kiel și Saarbrücken, eminent specialist al folclorului (cu cercetări și studii speciale asupra muzicii populare est-europene, prieten cu Constantin Brăiloiu, conducătorul publicației *Musik des Ostens),* profesorul Dr. Walter Wiora a editat recent, în editura Hans Schneider din Tutzing, volumul *Historische und systematische Musikwissenschaft* (Muzicologie istorică și sistematică). Este cartea unei vieți, închinată cu pasiune acestei discipline, care astăzi îl numără printre cei mai mari teoreticieni contemporani.

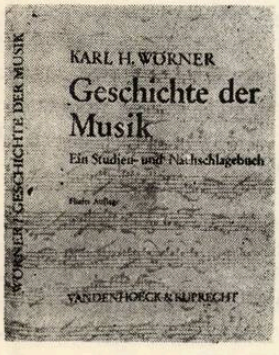
Deși volumul însumează (în îngrijirea lui Hellmut Kühn și Christoph-Hellmut Mahling) o suită de studii și comunicări realizate de Walter Wiora după publicarea în 1948 a cunoscutei sale lucrări cu același titlu, totuși cele aproape 500 de pagini alese și sistematizate riguros sub atenta îndrumare a savantului nu lasă de loc senzația unei lecturi fragmentate, ci dimpotrivă sintetizează într-un tot bine închegat întreaga experiență personală și rezultatele la care a ajuns azi știința muzicii pe toate meri-

dianele. *Historische und systematische Musikwissenschaft* poate fi privită drept o carte de știință și, în același timp, un manual practic al disciplinei.

După cum indică titlul, volumul profesorului dr. Walter Wiora cuprinde două substanțiale părți : prima privește dezvoltarea cronologică a muzicii (autorul dezbătînd cele mai controversate probleme ale fiecărei epoci istorice), iar a doua analizează aspectele teoretice ale muzicologiei ca știință de sine stătătoare a artei sunetelor. Autorul ne propune astfel o vastă panoramă de aspecte majore ale lumii muzicale din trecut și prezent, filtrată printr-un unghi de vedere personal, critic, obiectiv, pe alocuri chiar polemic. Walter Wiora elimină din cercetarea științifică toate speculațiile estetice de odinioară, întemeindu-și teoriile pe analiza muzicală, pe elementele concrete, pe datele documentare controlabile oricînd. Gîndirea autorului se remarcă prin sobrietate, dar și prin îndrăzneală. Capitole ca *Preistorie și antichitate, Natura muzicii și muzica popoarelor primitive, Între unison și polifonie, Transmuzicalul în arta sunetelor, Școlile naționale est-europene,* însumează pagini remarcabile prin originalitatea ideilor. Deseori, Walter Wiora face incursiuni în problemele ritmului și melodicii populare, amintește de muzica românească, de rolul folclorului în opera lui Béla Bartók.

Partea a doua a cărții *Historische und systematische Musikwissenschaft* pledează pentru o legătură organică a muzicologiei cu problemele învățămîntului de specialitate. Paginile consacrate sunetului și înălțimii sunetului, perceperii logice și armonice a sunetului, „logos"-ului tonal, psihologiei auzului și teoria muzicii, teoriilor dogmatice și sistematice asupra muzicii, operei de arta muzicală și muzicologiei sistematice, dar mai ales analizei formelor muzicale din punct de vedere istoric și sistematic — reprezintă numai cîteva din cele mai interesante aspecte ale muzicologiei contemporane dezbătute de Walter Wiora.

În concluzie : ne aflăm în fața unei lucrări teoretice de remarcabil interes științific, a unei cărți indispensabile oricărui istoric și estetician al muzicii. O traducere în limba română o socotim binevenită și nu ne îndoim că ecoul în sînul cititorilor și cercetătorilor noștri ar fi la înălțimea acestui eveniment editorial.



Geschichte der Musik de Karl Wörner

O carte care în mai puțin de două decenii a cunoscut cinci ediții, precum și nenumărate traduceri în Europa și dincolo de Ocean (S.U.A., Japonia), socotim că se recomandă singură oricărui cititor dornic să pătrundă în tainele istoriei muzicii.

Din capul locului trebuie să o spunem deschis că deși nu ne aflăm în fața unei capodopere și nici măcar a unei lucrări complete și echilibrate ca tratare a epocilor istorice, totuși *Istoria muzicii* lui Karl Wörner rămîne o carte i n d i s p e n s a b i l ă nu numai amatorului de muzică (ce se poate informa rapid, succint, clar, multilateral), ci și muzicologului și profesionistului (care descoperă analize pertinente, științifice). Probitatea cercetătorului vestgerman l-a condus atît spre ample investigații personale, cît și la cîteva prețioase colaborări externe (pentru muzica egipteană, poloneză, cehă, rusă, a țărilor nordice). Din păcate, însă, apelul la cercetătorii unor culturi muzicale din centrul și răsăritul Europei a rămas sporadic, autorul a murit în 1969 și urmașii au schimbat colaboratorii, volumul devenind astfel — în ediția din 1972 — prolix, inegal, pe alocuri chiar deficitar.

Înainte de a intra în materia propriu-zisă, Karl Wörner ne oferă un documentat instrumentar critic: bibliografie selectivă din literatura universală, culegeri de istorii ale muzicii pe discuri și în exemple muzicale, un atlas muzicologic, tabele cronologice, volume de iconografie muzicală. La sfîrșitul *Istoriei muzicii* a adăugat — pe lîngă un util indice de nume proprii (cu datele de naștere și de moarte ale fiecărui muzician) și indice tematic — un mic lexicon biografic al principalilor muzicieni clasici și contemporani. De altfel, stilul întregii cărți pare să încline mai degrabă spre un amestec de date bio-bibliografice și de idei sintetice, către o continuă oscilare între lexicografie și istoriografie.

Karl Wörner și-a organizat amplul material (aproape 600 de pagini) atît pe epoci, cît și pe forme și genuri (operă, oratoriu, lied, muzică de cameră, muzică religioasă etc.).

În general aprecierile personale, originale, de valoare lipsesc, autorul preferînd să consemneze părerile definitive, consacrate, neutre, ale altor muzicologi.

Informația lui Karl Wörner apare de multe ori excepțională, devenind indispensabilă cercetătorilor. Stilul telegrafic, riguros, precis, ajută la înțelegerea imediată a epocii, a trăsăturilor principale. Nu lipsesc situările în istorie a școlilor muzicale, principalele evenimente politico-sociale, momentele culturale majore ale civilizației europene. Păcat, însă, de omisiunile unor țări ca Ungaria, Jugoslavia, România, Mexic, Argentina și mai ales de supradimensionarea unor capitole consacrate Poloniei și Cehoslovaciei (redactate de colaboratori externi) sau muzicii catolice și evanghelice. De mare utilitate rămîn însă paginile consacrate școlilor venețiană, romană și spaniolă din sec. XVI—XVII.

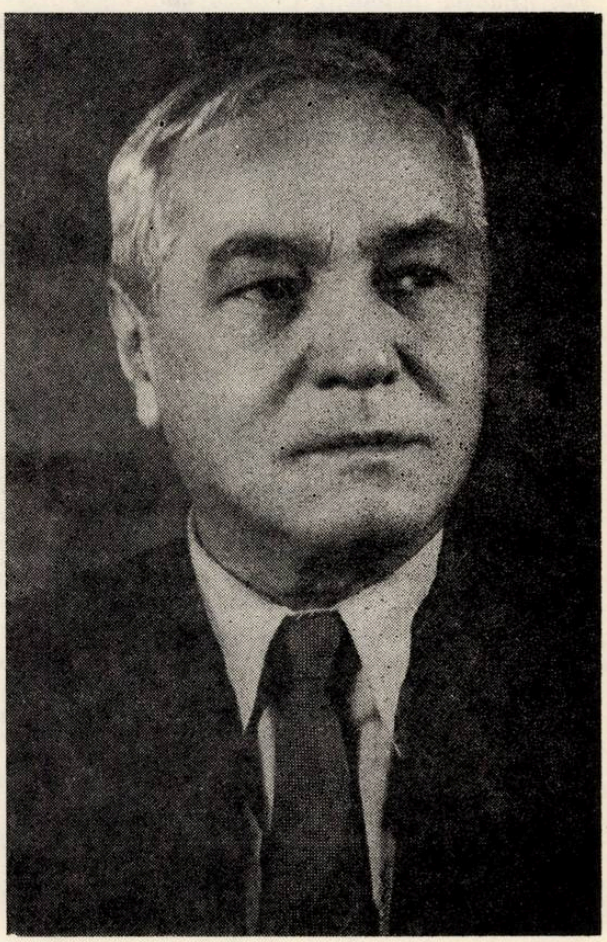
Volumul *Geschichte der Musik* de Karl Wörner îmbie la viitoare investigații, invită la reflecții, luminează „pete obscure" din peisajul muzical de odinioară, dar mai ales conduce cititorul pe căi sigure, directe, fără obstacole și sofisticări estetice inutile, către miezul evenimentelor istorice. Autorul propune totdeauna surse documentare bine alese și convinge prin limpezimea ideilor esențiale.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

SILHOUETTE :

Sabin V. Drăgoi



DRĂGOI, Sabin V., compositeur, folkloriste, professeur (n. 6/18. VI. 1894, Seliște, dép. d'Arad — m. 31.XII.1968, Bucarest) Etudes de musique : à *l'Ecole Normale des Instituteurs* (Arad, 1903 — 1912) avec Mátyás ZOLTAI (harmonie, contrepoint, formes musicales, histoire de la musique, violon, piano, harmonium) ; à Jassy (1918) avec Alexandru ZIRRA (examen particulier pour 2 années, cl. d'harmonie) ; au *Conservatoire* de Cluj (1919 — 1920) avec Augustin BENA (théorie de la musique), Herman KLÉE (contrepoint), Gheorghe DIMA (ensemble choral — direction chorale), Liviu TEMPEA et Ilie SIBIANU (piano) ; au *Conservatoire* de Prague, cours magistral de composition „Meisterschule" (1920 — 1922) avec Vitezslav NOVAK (composition et orchestration), Dr. Vaclav STEPAN (esthétique musicale), Dr. Karel KRUPKA (histoire de la musique), Ottakar OSTRCIL (direction orchestre) ; en juin 1922, à la suite d'un examen (prof. Vitezslav NOVÁK et Leos JANACEK) obtient la distinction la plus haute — *Magister compositiae*.

Maître de musique suppléant à *l'Ecole Normale des Instituteurs* de Deva (1922 — 1924) ; professeur d'harmonie, contrepoint, composition (1924 — 1942) et directeur (1925 — 1943) au *Conservatoire municipal* de Timișoara ; fondateur et chef des Choeurs pour voix d'hommes „Doina" et „Banatul" (1924 — 1932) de Timișoara ; chef du Choeur pour voix mixtes „Crai Nou" (1936 — 1940) de Timișoara ; directeur de *l'Opéra roumaine* de Cluj — Timișoara (1940 — 1944) ; directeur (1942 — 1944) et professeur d'harmonie, contrepoint, composition (1943 — 1945) au *Conservatoire* de Cluj-Timișoara ; professeur d'harmonie, contrepoint (1946—1949) et composition (1949 — 1950), recteur (1949 — 1950) au *Conservatoire d'Etat de Musique et Art dramatique* de Timișoara ; directeur (1950 — 1964) à *l'Institut*

d'Ethnographie et Folklore de l'Académie de la R. S. de Roumanie (Bucarest) ; professeur de folklore (1950 — 1952) au *Conservatoire „C. Porumbescu"* de Bucarest. Vice-président (1940 — 1945) de la Société des Compositeurs Roumains ; membre du Comité (1949 — 1968) et du Présidium (1949 — 1963) et viceprésident (1952 — 1956) de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie ; membre correspondant de l'Académie de la R. S. de Roumanie (dep. 1955) ; membre (dep. 1956) et membre du Conseil Exécutif (1961 — 1966) à *l'International Folk Music Council* de Londres ; Conseiller scientifique (1965 — 1968) à l'Institut d'Ethnographie et Folklore de l'Académie de la R. S. de Roumanie.

Amples recueils de folklore, monographies, notations musicales (plus de 3.200 mélodies avec ou sans paroles), arrangements et publication de chansons populaires.

Conférences, concerts-leçons, émissions de radio et de télévision, communications scientifiques, dans le pays et á l'étranger (Allemagne Ouest, Argentine, Autriche, Birmanie, Bulgarie, Ceylon, France, Grande-Bretagne, Hongrie, Inde, Italie, Jugoslavie, Pologne, Tchécoslovaquie, Union Soviétique etc.).

Auteur d'études, analyses musicales, articles, comptes rendus dans : *Muzica, Muzică şi Poezie, Izvorașul, Armonia (Botoşani), Curierul muzical, Universul, Cuvîntul, Vestul* (Timişoara), *Societatea de mîine* (Cluj), *Viața românească, Revista corurilor şi fanfarelor române din Banat* (Lugoj), *Luceafărul* (publié par la revue „Astra"), *Revista de folclor, Contemporanul, Scînteia, Flacăra, Munca, Îndrumătorul cultural, Steagul Roşu, Informația Bucureştiului, România Liberă, Elöre, Tribuna* (Cluj), *La Roumanie nouvelle, Roumanie d'aujourd'hui, Sovetskaia Muzîka* (Moscou), *The Journal of the Music Academy* (Inde, Madras), *Journal of the International Folk Music Council* (Londres), etc.

Distinctions : II-e Prix (1922), II-e Prix (1923) et Premier Prix (1928) de composition *„Georges Enesco"* ; Prix pour le meilleur opéra écrit par un compositeur roumain (1928) accordé par le Conseil d'Administration de l'Opéra Roumain ; Bene Merenti, I-re cl. (1929) ; *Médaille L'étoile de la Roumanie*, ordre des officiers (1929) ; Le Prix de *l'Association de Craiova* pour livres didactiques (1930) ; Mérite Culturel, I-re cl. (1931) ; Prix de l'Académie Roumaine (1932) ; Grand Prix *„Năsturel"* de l'Académie Roumaine (1933) ; Prix *„Robert Cremer"* (1933) ; Prix National de la Musique (1943) décerné par le Ministère de l'Education Nationale ; Artiste émérite (1951) ; Prix d'Etat II-e cl. (1952) ; Maître émérite de l'Art (1953) ; Prix d'Etat I-re cl. (1954) ; Ordre du Travail I-re cl. (1954) ; Médaille des *XX années depuis la Libération* (1964) ; Ordre du Mérite culturel II-e cl. (1966) ; Médaille du *Centenaire de l'Académie Roumaine* (1966) ; Bene Merenti, de l'Académie de Musique *Santa Cecilia* de Rome ; Médaille *„Béla Bartok"*.

OEUVRE

Musique d'opéra

Năpasta (Fausse accusation), drame musical populaire en 3 actes, livret de Sabin V. Drăgoi, d'après le drame de I. L. Caragiale, 1927 (p. a. 30.V.1928), Bucarest, Ed. Mus., 1961 (réd. pour voix et piano) ; *Constantin Brâncoveanu*, opéra-oratorio, livret de Sandu Tudor, 1929 (p. a. 25.X.1935) ; *Kir Januléa*, opéra comique-fantastique en 5 tableaux livret de Radu Urlățianu, d'après la nouvelle de I. L. Caragiale, 1938 (p. a. 22.XII.1939) ; *Horia*, opéra historique en 7 tableaux, livret de Sabin Drăgoi, 1944—1945 ; *Păcală*, opéra comique populaire pour enfants en 8 tableaux, livret de Sabin Drăgoi, 1956 (p.a.6.V. 1962), Bucarest, Ed. Mus., 1974 (réd. pour voix et piano).

Musique vocale-symphonique

Louez le Seigneur, psalme-cantate pour choeur mixte et huit instruments à vent, 1923 ; *Histoire de la nation*, poème pour choeur mixte et orchestre, 1936 ; *La ballade des quatre mineurs*, pour soli, choeur mixte et orchestre, vers de Dumitru Corbea, 1950 ; *Toujours plus de lumière*, cantate pour choeur mixte et orchestre, vers de A. Pascali, 1951 ; *Histoire du sapin*, oratorio pour soli, choeur mixte et orchestre, vers de Nicolae Pascu, 1952 ; *Chante le Banat*, pour voix solo, choeur mixte et orchestre, vers populaires arrangés par Titus Ioanid, 1954 ; *La couronne*, cantate pour soli, choeur mixte et orchestre, vers de Cicerone Theodorescu, 1959.

Musique symphonique

Trois tableaux symphoniques (Noël chez nous), 1922 ; *Memento Mori*, oraison funèbre, 1923 ; *Divertissement rustique*, 1927, Bucarest, Ed. de la Société des Compositeurs Roumains, 1930 ; idem, Bucarest, Ed. Mus., 1958 ; *Divertissement sacré*, pour orchestre de chambre, 1933 ; *Concerto pour piano et orchestre*, 1941, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *La rhapsodie „Dorica" du Banat*. 1942 ; *Deux danses de la vallée du Mureş*, 1942, Bucarest, ESPLA, 1951 ; *Ouverture à l'opéra „Horia", 1945 ; Fête populaire*, suite symphonique pour orchestre de chambre, 1950, Bucarest, ESPLA, 1954 ; *Pour la mort d'une camarade tuée dans la clandestinité*, suite symphonique, 1951 ; *Deux danses du Bihor*, danses symphoniques, 1952 ; *„Mitrea Cocor"*, suite symphonique, 1953 ; *Danse de l'Oaş*, danse symphonique, 1953 ; *C'est encore le Banat qui est en tête*, danse symphonique,, 1954 ; *Suite du Făgăraş*, 1954 ; *En chantant et en dansant* suite symphonique, 1954 ; *Suite de sept danses populaires, pour* orchestre de chambre, 1959 ; *Suite tartare*, 1962 ; *Suite lipovéenne, 1963.*

Musique de film

Mitrea Cocor, mise-en-scène Victor Iliu, 1952 ; *L'Alouette (La Roumanie par le chant et la danse)*, mise-en-scène Gheorghe Bostan, 1954.

Musique pour orchestre populaire

Pot-pourri moldave, 1951 ; *Sur pied*, danse populaire du Banat, 1952, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *Concertino pour „taragot" et orchestre*, 1953 ; *La marche de Rakoczi*, arrangement, 1953, Bucarest ESPLA, 1954 ; *Suite de chansons kourouez*, pour „taragot" seul et orchestre populaire, 1953, Bucarest, ESPLA, 1955.

Musique de chambre

Quatuor à cordes en ré mineur, 1922 ; *Suite de danses populaires pour piano*, 1923, Timişoara, Ed. Moravetz (éd. incomplète), 1924 ; *idem, Bucarest*, Ed. de la Soc. Comp. Roumains (éd. complète). 1930 ; *Le village m'appelle*, danse de concert pour piano, 1923 ; *19 chansons populaires et doinas pour enfants*, compositions pour piano, 1923, Timişoara, Ed. Moravetz, 1924 ; *28 doinas pour enfants*, compositions pour piano, 1923, Timişoara, Ed. Moravetz, 1924 ; *24 chansons populaires et doinas pour enfants*, compositions pour piano, 1923, Bucarest, Ed. de Soc. Comp. Roumains, 1930 ; *25 doïnas pour enfants*, compositions pour piano, 1923, Bucarest, Ed. de la Soc. Comp. Roumains, 1930 ; *21 chansons populaires pour piano*, 1923, Timişoara, Ed. Moravetz, 1924 ; *Huit miniatures pour piano* (I-re série), 1923, Timişoara, Ed. Moravetz, 1924 ; *idem*, Bucarest, Ed. de la Soc. Comp. Roumains 1930 ; *idem*, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *idem*, Bucarest, Ed. Musicales, 1958 (orchestration du compositeur, 1927) ; *Sonate pour violon et piano*, 1949, Bucarest, ESPLA, 1955 (Rondeau) ; *idem* Bucarest, Ed. Musicales, 1958 ; *Dixtuor avec piano*, pour cordes et instruments à vent, 1956—1960 ; *Petite suite pour piano „In memoriam Béla Bartók"*, 1955, dans *Muzica, Bucarest*, 1955, no. 9 ; idem, Hamburg, Ed. Schimrok, 1958 ; *50 colinde pour piano*, 1957, Bucarest, Ed. Musicales, 1958 ; *10 miniatures pour piano* (II-e série), 1961, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *12 miniatures pour piano* (III-e série), 1966, Bucarest, Ed. Musicales, 1967.

Musique vocale (voix et piano)

Chrysanthèmes, paroles de Victor Eftimiu, 1920, Bucarest, Ed. Jean Feder, 1921 ; *Dix chansons d'amour*, vers de H. Heine, trad. St. O. Iosif, 1920, Bucarest, Ed. Jean Feder, 1921 ; *Doïnas pour voix et* piano, vers populaires, 1923, Timişoara, Ed. Moravetz, 1924 ; *idem*, Bucarest, Ed. Musicales, 1962 ; *Doïnas pour voix et piano*, 1925, vol. I Craiova, Ed. „Scrisul românesc", 1926 ; *Choix de 15 doïnas*, vers populaires, 1925, Timişoara, Ed. Moravetz, 1946 ; *Le Seigneur le dit*, voix, violoncelle, piano (orgue), 1926, Bucarest, Ed. de la Soc. Comp. Roumains, 1950 ; *Hymne de l'enfant*, paroles de Vasile Militaru, 1933, Cluj, dans : Revue „Coucou", 1933 ; *Tendresses*, paroles de Augusta Dragomir, 1933 ; *Doïnas pour voix et piano*, vers populaires, 1936, Timişoara, Ed. Moravetz, 1947 ; *17 chansons populaires*, vers populaires, 1946, Timişoara, Ed. Moravetz, 1947 ; *Fleurs blanches* paroles de Liviu Coman, 1946 ; *Chansons d'amour*, duo pour deux voix fém, avec piano, paroles de M. Cetina, 1949 ; *Les années jeunes*, paroles de Dumitru Corbea, 1951, Bucarest, dans *Muzica*, 1951, *Quatre nouvelles chansons*, vers populaires, 1950 ; *Deux chansons populaires du Banat*, vers populaires, 1953, Bucarest, ESPLA, 1954 ; *Air d'Anca, de l'opéra Năpasta*, voix et orchestre, 1954 ; *30 chansons populaires pour voix et piano*, 1960, Bucarest, Ed. Musicales, 1961 ; *Chansons populaires du Banat et de la Transylvanie* (recueil), Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *30 colinde pour voix et piano*, 1957, Bucarest, Ed. musicales, 1961 ; *13 chansons*, cahier de lieder, oeuvre du compositeur, Bucarest, Ed. Musicales, 1972.

Musique chorale

Recueil de choeurs pour voix d'hommes, I-e cahier (comprend : *Glorieuse lumière*, vers de Emil Grădinariu ; *Vous, tristes saules*, vers de Mihail Eminescu, Timişoara, Ed. Moravetz, 1926 ; *Recueil de choeurs voix d'hommes, II-e cahier* (comprend : *Idylle du Bihor*, vers populaires, *Ay, ay ,ay...* vers traduits par E. Grădinariu ; *Motto*, vers populaires) Timişoara, Ed. Moravetz, 1926 ; *Recueil de choeurs pour voix d'hommes III-e cahier* (comprend : *Eh, rup !*, arrangement d'après *La chanson des bateliers de la Volga*, vers de Eiuhniem, trad. E. Grădinariu ; *Rose des champs ; Dida ; Dieu, qu'elle est petiote ! Coucou à la plume baie ; Hier soir aussi j'allai sur la colline*, vers populaires), Timişoara, Ed. Moravetz, 1926 — certaines pièces chorales de cette collection ont été arrangées pour choeur à voix mixtes en paraissant à : Timişoara, Ed. Moravetz, 1933 ; idem 1947 ; Bucarest, ESPLA, 1955 ; *J'ai crié le Seigneur*, psalme pour choeur féminin avec piano, 1926 ; *Liturgie en mi mineur*, choeur pour voix d'hommes, 1926 Timişoara, publiée par le compositeur, 1926 ; *„Bănăţeana"*, sur des vers populaires du Banat arrangées par E. Grădinariu, 1929, Bucarest, Ed. de la Soc. Comp. Roumains, 1930 ; *idem*, choeur mixte, Timişoara, Ed. Moravetz, 1932 ; *idem*, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *Hymne de l'Union*, vers de E. Grădinariu, 1929, Bucarest Ed. Soc. Comp. Roumains, 1930 ; *Pahoď na Sibir*, choeur pour voix d'hommes, vers de Vasile Alecsandri, 1929, Bucarest, Ed. Soc. Comp. Roumains, 1930 ; *idem*, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *„Laie Chiorul"*, vers de Octavian Goga, 1931, Timişoara, Ed. Moravetz, 1932 ; *Eh, toi, berger !* choeur mixte avec solo de soprano, vers populaires, 1931, Timişoara, Ed. Moravetz, 1932 ; *Coucou, passereau dodu*, vers populaires, 1931, Timişoara, Ed. Moravetz, 1932 ; *idem*, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *Appel*, choeur pour voix d'hommes, vers de Gheorghe Retezeanu, 1933, Cluj, dans : *Societatea de mîine*, 1933, no. 3—4 ; *Aux masses*, choeur pour voix d'hommes, vers de Gheorghe Retezeanu, 1933, Bucarest, dans *Viaţa românească*, 1933, mai ; *La frisée*, suite chorale, vers populaires arrangés par le compositeur, 1934, Timişoara, Ed. Moravetz, 1935 ;*idem*, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *„Crişana"*, *suite chorale*, vers populaires, 1934, Timişoara, Ed. Moravetz, 1935 ; *idem*, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *Tout comme chez nous*, vers populaires, arrangés par le compositeur, 1934, Timişoara, Ed. Moravetz, 1935 ; *Asta-i nana*, vers populaires, arrangés par le compositeur, 1934, Timişoara, Ed. Moravetz, 1935 ; *Vieillesse, années dures*, choeur mixte, avec solo de basse, vers populaires, 1934, Timişoara, Ed. Moravetz, 1935 ; *Onze choeurs pour enfants sur des thèmes populaires*, 1935, Timişoara, Ed. „Banatul muzical" I-II, 1935 ; *Trente choeurs du village de Belintz*, 15 choeurs mixtes et 15 choeurs pour voix d'hommes, vers populaires, 1935, Timişoara, Ed. de l'Inst. Social Banat-Crişana, 1936 ; *Hymne acathyste de la Vierge*, choeur d'enfants à huit voix, texte religieux, 1936 ; *Liturgie solennelle en Fa majeur*, pour choeur mixte, 1937, Cernăutzi, Ed. „Mitropolitul Silvestru", 1940 ; *Cinq colinde pour choeur à voix de femmes*, 1939 ; *Dix chan-*

sons patriotiques, vers de Gr. Bugarin, 1940 ; *Requiem roumain*, choeur pour voix d'enfants, de femmes, d'hommes et voix mixtes avec solo, texte religieux, 1943 ; *L'hymne du travail*, vers de V. Cîmpeanu, 1945, Bucarest, dans : *Îndrumătorul cultural, 1949*, no. 2 ; *La ballade des trois soeurs, J'abandonnai mon fusil rouillé, Que Dieu nous garde, Mon gars coureur, Pour la danse*, vers populaires, *Cahier no. 1 (12 choeurs pour voix mixtes)*, Timişoara, Ed. Moravetz, 1947 ; *Carmen laboris*, 1935, *Nous sommes les maîtres*, 1944, vers de C. Russey, *Nucşa s'en va au puits*, vers populaires, *Cahier no. 2 (12 choeurs pour voix mixtes)*, Timişoara, Ed. Moravetz, 1947 ; *Cahier de 10 choeurs pour voix d'hommes (Recruté par l'Allemand, Le passereau et le mignon, J'en ai mare, je m'en irais au loin, Mon Dieu, donne-moi un peu de bien, Petite aubergiste de la douane*, vers populaires, *Ces Motzi grisonnants, Les camps augmentent, Hymne de la fraternité*, vers du compositeur, *Bocaboca, ainsi va la hâche*, vers de C. Russey (Hambourg, Ed. Schimrok, 1958), *Le plaisir est dans le vin*, (vers populaires), 1946, Timişoara Ed. Moravetz, 1947 ; *Chant pour la paix*, vers de Gheorghe Pavelescu, 1948, Bucarest, dans : *Îndrumătorul cultural*, 1949, no. 7 ; *Deux choeurs mixtes sur des thèmes* populaires, 1949, Bucarest, Ed. Musicales, 1958 ; *Douze chansons à une et deux voix d'enfants*, 1949 ; *Quatre chansons nouvelles*, vers populaires, 1952 ; *A l'époque des vendanges*, vers de Ion Serebreanu, 1952, Bucarest, ESPLA, 1952 ; *Chansons des mineurs*, vers de E. Frunză, 1952 ; *Marche des mineurs de la vallée du Jiu*, vers de *Dumitru Corbea, 1952 ; Nous forgeons une loi nouvelle*, vers de Mihai Beniuc, 1952, Bucarest, ESPLA, 1952 ; *Si j'avais des ailes pour voler*, vers populaires, 1952, Bucarest, ESPLA, 1952 ; *Deux chansons du Maramureş*, pour choeur à voix d'hommes, vers populaires, 1953, Bucarest, ESPLA, 1953 ; *Chant pour la République*, vers Cesar Drăgoi, 1952, Bucarest, dans *Cultura poporului*, 1953, no. 3 ; *Le plan quinquennal en quatre années*, vers de Ştefan Tita, 1953, Bucarest, dans *Cultura poporului*, 1953, no. 2 ; *Que la vie est belle*, vers de Maria Banus, 1953, Bucarest, ESPLA, 1953 ; *Bien venue !* vers de Păuna Răsvan, 1953, Bucarest dans *Săteanca*, 1953 ; *Chanson des Brigadiers*, vers de Ion Horea, 1953 ; *Marche estudiantine*, vers de Ion Horea, 1953 ; *Marche de l'Union de la Jeunesse Communiste*, choeur mixte avec piano, 1953 ; *Dix choeurs populaires*, 1955 ; *Chantent les grands fournaux, Devoir au Parti, Si j'avais un million de choeurs*, 1959 ; *A l'Aube, choeur pour trois voix égales*, vers de Ion Brad ; *Lamineurs*, choeur pour trois voix égales, vers de Ion Brad, 1960 ; *L'épervier en vol*, choeur pour trois voix égales, vers de Dumitru Corbea, 1960 ; *Jolie jeune fille*, choeur mixte avec solo de soprano, vers de Dumitru Corbea, 1960 ; *République, flamme vivante*, vers de Şt. Tita, 1962 ; *Deux choeurs populaires mixtes*, vers populaires, 1962 ; *Tout le monde me le dit à moi*, vers populaires 1963 ; *Trois choeurs mixtes sur des vers de Ion Meiţoiu*, 1963 ; *Les portes d'or, hymne*, 1965 ;*Choeurs*, Bucarest, Ed. Musicales, 1967.

Nombreux autres choeurs patriotiques, arrangements de thèmes populaires, etc.

Musicologie, études de folklore

Sur la musique roumaine, dans : *Muzica*, Bucarest, 1921, no. 12 ; *Etude sur le recueil des „303 colinde"*, 1925, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1930 ; *Etude sur le recueil des „122 mélodies du département de Caras"*, 1928, Bucarest, Ed. Cartea românească, 1937 ; *Etudes sur les coutumes nuptiales au village de Seliţte* (village natal du compositeur), 1934 ; *Etude sur la „Monographie musicale du village de Belintz"*, 1934, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1942 ; *Contributions à la connaissance et à la prise de conscience de la valeur de la musique roumaine*, dans : *Luceafărul (revue* de l'„Astra", association régionale du Banat), Timişoara, 1938, IV-e année, II-e série, no. 9—10 ; *Sur la création musicale populaire nouvelle*, dans : *Muzica, Bucarest*, 1951, no. 2 ; *70 années depuis la mort de Mussorgsky*, 1951 ; *Eclatante confirmation des succès de la vie musicale roumaine*, dans : *Muzica, Bucarest*, 1951, no. 3—4 ; *Les Journées de la musique roumaine*, dans : *Contemporanul*, Bucarest, 1952, no. 51 ; *Les tâches de l'Institut de Folklore dans le développement de la création des compositeurs roumains*, dans : *Contemporanul*, Bucarest, 1952, no. 23 ; *Le centenaire de la naissance de Ciprian Porumbescu*, dans : *Contemporanul*, Bucarest, 1952, no. 41 ; *En honorant la mémoire de l'illustre devancier de la musique roumaine*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1953, no. 4 ; *Cinq ans d'activité à l'Institut de Folklore*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1954, no. 6 ; *Brillantes manifestations d'art populaire de la Chapelle Emérite d'Etat des „bandouristes" d'Ukraine*, dans *Muzica*, Bucarest, 1954, no. 10 ; *L'enseignement léniniste concernant l'héritage culturel et certains problèmes de la musique roumaine*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1955, no. 4 ; *Le caractère populaire de la musique de Georges Enesco*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1955, no. 5 ; *La chanson populaire dans la pensée énescienne*, 1955 ; *Comment arranger la chanson populaire*, dans : *Cultura poporului*, Bucarest, 1955 no. 8—9 ; *10 ans depuis la mort de Béla Bartok*, 1955 ; *Un mois en Tchécoslovaquie*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1956, no. 3 ; *Vadim Chumsky* dans : *Muzica*, Bucarest, 1956, no. 7 ; *Formation d'un style nouveau dans la musique populaire roumaine* (en français), 1956 ; *La création épique roumaine*, 1956 ; *Souvenirs* (auto-biographiques), 1956 ; *Préface au volume „Vieilles chansons de bravoure"*, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Recherches sur le folklore musical en Roumanie et la contribution de Béla Bartok* (en anglais), dans : *Studia Memoriae Béla Bartok*, edition en hommage, Budapest, Ed. Akadémiai Kiado, Budapest, 1956 ; *Tournée dans l'Inde*, 1958 ; *Sur les instruments, danses et la musique de l'Inde, Céylon, Birmanie*, 1958 ; *Impressions de l'Inde*, 1958 ; *Certains aspects du folklore de l'Inde, du Céylon et la Birmanie* (avec ex. mus.), 1958 ; *Sur la chanson populaire roumaine* (conférence pendant la tournée dans l'Inde), 1958 ; *Le chant populaire roumain et l'organisation de l'Institut de* Folklore (en anglais), dans : *The Journal of the Music Academy*, vol. XXIX, Inde (Madras), 1958 ; *Nouvelles chansons en Roumanie* (avec ex. mus.), 1959 ; *Comment j'ai appris et utilisé le langage musical roumain*, dans : *Revista de folclor*,

Bucarest, 1959, no. 3—4 : *Rapport à la XII-e Conférence Internationale de Musique populaire*, Sinaia, *Symétrie et asymétrie dans la chanson populaire roumaine*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1960, no. 11—12 ; *La création de chansons nouvelles en Roumanie* (en anglais), dans : *Journal of the International Folk Music*, Council, vol. XII, Grande Bretagne (Londres), 1960 ; *Le mouvement artistique amateur en Roumanie*, 1962 ; *Allocution prononcée à la Conférence de l'Union des Compositeurs de Roumanie*, 1963 ; *15 années depuis la création de l'Institut de Folklore*, 1964 ; *Originalité et maîtrise dans la musique symphonique et concertante*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1964, no. 8 ; *Souvenirs sur George Breazul*, 1965 ; *Quelques aspects du rapport entre l'universel et le national en musique. Une source inépuisable de l'originalité* dans : *Muzica*, *Bucarest*, 1966 ; *Le mythe de la naissance de Jésus-Christ dans la tradition populaire* (en français), rapport au XIII-e Congrès des folkloristes de Yougoslavie, Dorjan, 1966, Skopje, Ed. Comp. Macédoniens, 1968 ; *Sur la présence dans les textes des colinde roumaines de certaines bizarreries (les siozeni)*, rapport à l'Académie de la R. S. Roumanie, Bucarest, 1966, dans : *Tribuna*, Cluj, 1968 ; *Etude sur le recueil des „505 colinde"*, 1968 ; *Le style nouveau dans la musique populaire roumaine*, dans : *Bulletin de l'Institut de Musique*, Bulgarie (Sofia), Ed. Acad. Bulgare des Sciences, 1969 ; *Harmonisation du chant populaire roumain* (publié sous la direction de Constantin Drăgoi), dans : *Muzica*, Bucarest, 1969, no. 7, 10, 11, 12 et 1970, no. 1, 2, 3, 4.

Recueils de folklore

Il a collectionné et noté (avec ou sans texte) plus de 3.200 mélodies de la Transylvanie, du Banat et du Caraș-Severin. Parmi celles-ci, ont paru en recueils :*303 colinde* (collectionnées, notées et illustrées d'exemples), 1924, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1930 ; „122 mélodies du département de Caraș", 1928, Bucarest, Ed. Cartea românească, 1937 ; *Monographie musicale du village Belintz*, 1934, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1942 ; *356 mélodies collectionnées (mss.)*, 1934, *30 mélodies du Maidan* (mss.), 1934 ; *20 colinde du village Zam* (Hunedoara), dans : *Revue de Folklore*, Bucarest, 1957, no. 3 ; *505 colinde avec paroles et mélodie* (mss.), 1966—1968.

Ouvrages didactiques

Dissertation sur la Fugue (lithogr.), Cluj, 1919 ; *Manuel des éléments fondamentaux de la musique* (mss.), Prague, 1921 ; *Livre de chant pour la I-re cl. second. garçons et filles*, illustré par Demian, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1931, (en collab. avec George Breazul) ; idem, pour la II-e cl. sec. ; idem, pour la III-e cl. sec., 1932 ; idem, pour la IV-e cl. sec., 1932 ; idem, pour la V-e cl. sec. des Lycées d'industrie et commerce, 1938 ; *185 danses populaires au violon*, 1946 *(85 danses — I-er cahier*, Timișoara, Ed. Moravetz, 1947) ; *Cours de folklore pour la II-e année* (mss.) 1950—1952 ; *Harmonisation du chant populaire roumain, cours de folklore pour la III-e année*, 1950—1952, dans : *Muzica*, Bucarest, 1969 et 1970.

Discographie

EXR 049, *Deux choeurs pour voix d'hommes*, ensemble de la Radio ; EXA 372, *République, flamme vivante*, Choeur et Orchestre RTV, directeur : Carol Litvin ; ECC 731, *„Ciobăneasa"*, *Purtata"*, *„Cîrligul"* *„Roata femeii"* (extraits du recueil des *Sept danses populaires)*, Orch. Studio RTV, directeur : Ion Drăcea ; ECE 062, *Divertissement rustique*, Orch. de chambre „Bucarest", directeur : Mircea Cristescu ; ECE 063, *Le monologue de Ion dans „Năpasta"* (*„Fausse accusation"*), voix Traian Popescu ; ECE 0340, *Dixtuor avec piano ; Si j'avais un million de coeurs*, Choeur et Orch. RTV, directeur : Carol Litvin ; ECE 0586, *Sélection de l'opéra „Năpasta"*, interprètes : Nicolae Secăreanu, Eugenia Moldoveanu, Ludovic Spiess, Ion Sonea, Choeur et Orch. RTV, directeur Carol Litvin ; STM-ECE 0737, *Sonate pour violon et piano*, Mihai Constantinescu (violon) Martha Joja (piano) ; STM-EXE 0925, *Choeur („Rose des champs"*, *Toutes les jeunes filles regardent"*, *„Idylle du Bihor"*, *„Mon gars coureur"* *„Bănățeana")*. Choeur de la Philarmonie *„Georges Enesco"*, directeur : Ion Românu.

Bibliographie

ALBU, Corneliu, *Sabin Drăgoi despre el însuși*, dans : *România literară*, București, 1969, no. 5 (17) ; Andricu, Mihail, *Sabin Drăgoi, 1894—1968*, dans : *Muzica* Bucarest 1969, nr. 2 ; AGÂRBICEANU, N., *Muzica românească, izvorul muzicanților români*, dans : *Tribuna*, Cluj ; ARGHEZI, Tudor, *Cronica : Sabin Drăgoi ; Năpasta lui Sabin Drăgoi ; Sabin Drăgoi ; Epistolă lui Sabin Drăgoi*, dans : *Bilete de papagal*, Bucarest, 1928, no. 110, 206, 240, 246 ; ATANASIU, Eugen, *Un tezaur de neprețuite comori. De vorbă cu maestrul emerit al artei, Sabin Drăgoi ;* dans : *România liberă*, Bucarest, 1961, no. 5327, ATANASIU, Gh. ; *De vorbă cu Sabin Drăgoi*, dans : *Viața Literară*, Bucarest, 1934, 25iunie ; BĂLĂNESCU, Titus *Sabin V. Drăgoi*, dans : *Ancheta*, Brăila, 1932, 6 și 8 janvier ; BEU, Octavian, *Constantin Brâncoveanu*, dans : *Rampa*, Bucarest, 1935, octobre ; BRASEY, Rene Ch., *Concertul Societății corale „Doina*, dans : *Nadejdea*, Timișoara, 1925, 28 février ; BRÂNCUȘI, Petre — CĂLINOIU, Nicolae, *Muzica în România Socialistă*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1973 ; BREAZUL, George, *„Năpasta" de Sabin Drăgoi*, dans : *Gândirea*, Bucarest, 1928, no. 11 ; BREAZUL, George, Fruntașii *muzicii românești, Sabin Drăgoi, la împlinirea a 60 de ani*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1954, no. 10 ; B., *Reprezentarea operei Năpasta la Timișoara*, dans : *Dimineața*, 1930, 22 mai ; BUZOIANU, Gh., *Folclorul muzical reflectă întotdeauna actualitatea. De vorbă cu compozitorul Sabin Drăgoi*, dans : *Magazin, Bucarest*, 1966, 12 février ; BUCIU, Dan, *Elemente de armonie modală în creația lui Sabin Drăgoi*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1971, no. 10 ; CĂLINOIU, Nicolae ; *Sabin V. Drăgoi, 1894—1968*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1969, no. 2 ; CIOMAC, Em., *Cronica muzicală*, dans : *Cuvîntul*, 1925, 2 noembrie ; CIOMAC, Em., *Povestea neamului de Sabin Drăgoi*, dans : *Cuvîntul*, 1938, 30 mai ; CORNEA, Alma, *Muzica românească și însemnătatea D-lui Sabin Drăgoi în*

evoluția ei dans : *Banatul*, Timișoara, 1928, no. 5, 6, 7 ; COSMA, Octavian, *Însemnări despre dramaturgia operei „Năpasta" de Sabin Drăgoi*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1959, no. 5 ; COSMA, Octavian, *Opera românească*, vol. II, Bucarest, Ed. Muzicală, 1962 ; COSMA, Viorel, *Un reprezentant de seamă al muzicii românești, Sabin V. Drăgoi la împlinirea a 70 de ani*, dans : *Sovetskaia Muzîka*, Moscou, 1964, no. 6 ; COSMA, Viorel, *Compozitori și muzicologi români*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1965 ; COSMA, Viorel, *Muzicieni români. Lexicon* Bucarest, Ed. Muzicală, 1970 ; COSTA, Victor, P., *Sabin V. Drăgoi*, dans : *The union of Roumanian societies publishing*, co., (ziarul *Românul)*, Ohio, Cleveland, 1928, octobre ; DERIEȚEANU, George, *Însemnări asupra artei corale a lui Sabin V. Drăgoi*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1960, no. 9 ; DIACONU, Gh. *Muzica românească în Polonia*, dans : *Curentul*, 1935, 14 janvier ; DRĂGOI, Constantin *Profil : Sabin V. Drăgoi*, dans : *Muzica*, Bucarest,1969, no. 5 ; DRĂGOI, Constantin, *Reluarea operei „Năpasta" la Timișoara*, dans : *Scînteia tineretului*, Bucarest, 1968, décembre ; DRĂGOI, Constantin, *Documente muzicale privind lupta social-politică a poporului nostru*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1971, no. 4 ; DRĂGOI, Constantin, *Lupta și aspirațiile pentru progresul social și spiritual al poporului nostru* (scurtă antologie de texte), dans : *Muzica*, Bucarest, 1971, no. 5 ; DUMITRESCU, Ion, *Sabin V. Drăgoi 1894—1968*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1969, no. 2 ; ELIAN, Edgar, *Opera „Năpasta" de Sabin Drăgoi*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1962, no. 2 ; *Enciclopedia della musica*, vol. II, Milano, Ed. C. Ricordi, 1964 ; *Enciclopedia dello spettacolo*, vol IV, Roma. Casa editrice le Maschere, 1957 ; *Encyclopédie de la musique*, vol. I, Paris, Ed. Fasquelle, 1958 ; *Film-Lexicon degli autori e delle opere*, Roma, 1958—1959 ; FILIONESCU, I., *„Năpasta de Sabin Drăgoi"*, dans : *Îndreptarea*, 1928, 5 juin ; FIRCA, Gheorghe, *Patriotism și caracter național*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1972, no. 2 ; FIRCA, Gheorghe, *Permanențe și înnoiri în muzica de cameră românească*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1973, no. 11 ; FIROIU, V., *A mai căzut o stea*, dans : *Tribuna*, Cluj, 1969, no. 2, 9 janvier ; *Gazeta Hunedoarei*, 1923, 11 juillet ; GATTI, Guido M. — BASSO, Alberto, *la Musica, Dizionario I (A — K)*, Torino, Unione Tipografico — Editrice Torinese, 1968 ; GHENEA, Cristian, *Din istoria mișcării muncitorești*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1971 no. 2 ; GHENEA, Cristian, *Momente din istoria cîntecului revoluționar în țara noastră*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1972, no. 8 ; GHECIU, Radu, *Un film consacrat folclorului românesc : „Ciocîrlia"*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1956. no. 4—5 ; GHIBU, Onisifor, *Colindele D-lui Sabin Drăgoi*, dans : *Mișcarea muzicală*, Bucarest, 1937, no. 1—2 ; *Ghid de operă și balet*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1972 ; GRĂDINARIU, E. *O muncă neperitoare*, dans : *Românul*, Timișoara, 1925, no. 4 ; GRĂDINARIU, E., *Autorul „Năpastei" Sabin V. Drăgoi*, dans : *Banatul*, Timișoara, 1928, no. 6—7 ; GRINDEA, Miron, *Două opere muzicale românești*, dans : *Săptămîna literară*, 1928, 23 juillet ; GROȘEVA, E., *În Bucureștiul muzical*, dans : *Sovetskaia Muzîka*, Moskou, 1963, no. 8 ; G. M., *Concert S. V. Drăgoi* dans : *Tribuna*, Cluj, 1960, no. 4, 28 janvier ; HOFFMAN, *Alfred, La sărbătorirea lui Sabin Drăgoi*, dans : *România liberă*, Bucarest, 1954, 19 juin ; IVANOV, G. M., *Sabin Drăgoi*, dans : *Semenicul*, Lugoj, 1930, no. 5—6 ; JORA, Mihail, *O nouă operă românească, Kir Ianulea de Sabin Drăgoi*, dans : *Timpul*, Bucarest, 1938, 16 octobre ; JORA, Mihail, *Năpasta*, dans : *Timpul*, Bucarest, 1940, 20 octobre ; KONGORLD, Julius, *Muzica românească*, dans : *Adevărul literar*, Bucarest, juin 1934 ; *Muzica în Banat. Concertul corului „Doina" din* Timișoara, dans : *Dimineața*, février 1926 ; MARIAN, Paul B., *Dl Sabin Drăgoi*, dans : *Mișcarea muzicală*, Bucarest, 1931, no. 4, 20 juin ; *Muzica românească peste ocean*, dans : *Adevărul*, 1939, 19 mars ; MERCU, George, *Editarea unei valoroase opere*, dans : *Tribuna*, Cluj, 1962, no. 10, 8 mars ; MOLDOVAN, Mihai, *Sonate de compozitori români*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1972, no. 4 ; NEDELCU, Constantin, *Un eveniment cultural*, dans: *Banatul*, Timișoara, 1928, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1928 ; NEDELCU, Constantin, *Presa străină despre opera „Năpasta" a lui Sabin Drăgoi*, dans : *Curentul*, 1928, 5 juin ; *Năpasta*, dans : *Neues Wiener Journal*, Wiena, 1928, 15 juin ; NEDELCU, Constantin, *Un omagiu al bănățenilor pentru Sabin Drăgoi, autorul operei „Năpasta"*, dans : *Banatul*, Timișoara, 1928, 16 juin ; All'opera Rumena di Stato : *La prima di Năpasta*, dans : *Il giornale dell'arte, Roma*, 1928, 17 juin ;*Număr festiv Sabin V. Drăgoi*, dans : *Biruința*, Timișoara, 1935, 17 novembre ; PETRESCU, Camil, *Sabin Drăgoi*, dans : *Universul*, Bucarest, 1928, 22 juin ; PANDELESCU, J—V., *Sabin Drăgoi. 60 de ani de la nașterea compozitorului ;* PANDELESCU, J—V., *La musique chorale du Banat — Sabin Drăgoi et Ion Vidu*, dans : *Muzica, Bucarest*, 1974, no. 3 ; POPESCU, Ion, *Premiera operei „Păcală" de Sabin Drăgoi*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1962, no. 7 ; POPOVICI, Doru, *Muzica corală românească*, Bucarest, Ed. muzicală, 1965 ; POPOVICI, Doru, *„Năpasta" de Sabin Drăgoi*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1972, no. 1 ; POPOVICI, Doru, *Tradiție și inovație în muzica românească contemporană ;* dans: *Muzica*, Bucarest, 1974, no. 2 ; POP, Mihai, *Sabin Drăgoi*, 1894 — 1968, dans : *Muzica*, Bucarest, 1969, no. 2 ; Rep., *Reprezentarea operei „Năpasta"* la Cluj, dans : *Patria*, Cluj, 1929, 15 mai ; R., *Sabin Drăgoi — „Constantin Brâncoveanu"*, dans : *Muzică și Poezie*, Bucarest, 1935, no. 1 ; RUSU, Liviu, *Sabin Drăgoi*, dans : *Suceava*, 1939, 5 avril ; RĂSVAN, Constantin, *Profiluri de mari folcloriști : Sabin Drăgoi*, dans : *Tribuna Ialomiței*, Slobozia, 1969, no. 416 ; RĂDULESCU, Nicolae, *Sabin V. Drăgoi*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1971 ; SBÂRCEA, George, *O monografie despre Sabin Drăgoi*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1971, no. 11 ; SBÂRCEA, George, *13 Cîntece de Sabin Drăgoi*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1973, no. 6 ; SAVA, Iosif, *Sabin Drăgoi*, dans : *Scînteia tineretului*, Bucarest, 1968, no. 6031, SYM., *Năpasta de Sabin Drăgoi*, dans : *Universul*, Bucarest, 1928, no. 123, 1 juin ; SYM., *Pentru întîia oară Năpasta*, dans : *Universul*, Bucarest, 1928, 4 juin ; SYM., *Opera română. După închiderea stagiunii* 1927—1928, dans : *Universul*, Bucarest, 1928, 12 juin ; SURLAȘIU, Lucian, *O biruință a muzicii românești ; Constantin Brâncoveanu de Sabin Drăgoi*, dans : *Fruncea*, Timișoara,

1935, 2 novembre ; SURLAȘIU, Lucian, *Poemul neamului de Sabin V. Drăgoi. Analiză critică*, Timișoara, Ed. Petru Petroviciu, 1936 ; SURLAȘIU, Lucian, *Sabin Drăgoi*, dans : *Luceafărul*, 1935, no. 5—6 ; idem, dans : *Muzica românească de azi*, Bucarest, 1938 ; SCHÄFFER, Boguslav, *Leksykon Kompozitorów XX wieku*, vol. I, Krakovia, Polski Wydawnictwo Muzycane, 1963 ; SEEGER, Horst, *Musiklexikon*, vol. I, Leipzig, VEB Deutscher Verlag, 1966 ; SZABOLCZI, Bence — TÓTH, Aladar, *Zenei Lexikon*, vol. I, Budapest, Zenemükiado Vállalat, 1965 ; THOMSON, Oscar, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, Revised by Nicolas Slonimsky, New York, Dood, Mead Company, 1958 ; TOMESCU, Vasile, *Sabin V. Drăgoi, 1894 — 1968*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1969, no. 2 ; TOMESCU, Vasile, *Valori și orientări estetice militante în muzica românească (1921—1971). Idei afirmate de Sabin V. Drăgoi*, dans: *Muzica*, Bucarest, 1971, no. 2 ; TOMESCU, Vasile, *În ritmuri de foc și-n tonuri de lumină*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1971, no. 5 ; TOMESCU, Vasile, *Essai sur le problème de l'originalité dans la musique roumaine*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1971, no. 5 ; TOMESCU, Vasile, *Elocvența muzicii*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1971, no. 8 ; TOMESCU, Vasile, *O legătură nobilă*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1972, no. 1 ; TOMESCU, Vasile, *Muzica și școala*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1972, no. 9 ; VELERIAN, I., *De vorbă cu Sabin Drăgoi*, dans : *Viața literară*, Bucarest ; VANCEA, Zeno, Suită pentru orchestră de Sabin Drăgoi, dans : *Muzica*, Bucarest, 1951, no. 5 ; VANCEA, Zeno, *Creația muzicală românească*. Sec. XIX—XX, vol. I, Bucarest, Ed. Muzicală, 1968 ; VANCEA, Zeno, *Sabin V. Drăgoi*, 1894 — 1968, dans : *Muzica*, Bucarest, 1969, no. 2. VANCEA, Zeno, *Muzica românească vocală de cameră* (sinteze), dans : *Muzica*, Bucarest, 1974, no. 1.

CONSTANTIN DRĂGOI

CHRONIQUE DU DISQUE

La Ballade — Oratorio „Mioritza" de Sigismund Toduță

Sigismund Toduță vient de s'inspirer de la célèbre ballade populaire „Mioritza" recueillie par l'illustre poète roumain Vasile Alecsandri — celui qui obtint à Montpellier, la haute distinction du „plus grand poète de la Latinité". Sigismund Toduță, musicien érudit, en a fait une *Mioritza* pour soli, choeur mixte et orchestre. Tout récemment, la Maison de Disques „Electrecord" l'a gravée sur un disque ECE-0950.

De caractère mythique prononcé, la ballade „Mioritza" exprime l'existence pastoral du peuple roumain et même, selon la juste interprétation de George Călinescu, son „existence au milieu réél du pays, lequel est représenté par la chaîne des Carpathes".

Se servant de la meilleure partie du texte authentique de la ballade, le compositeur en a donné une interprétation musicale empreinte d'expressivité, en quelque sorte différente du caractère initial de la ballade, où viennent fondre dans un style profondément roumain, harmonieux et unitaire, les diverses et fécondes pensées musicales du compositeur. L'oratorio *Mioritza* se compose de 12 parties aux titres éloquents non seulement en ce qui concerne le contenu, mais aussi la forme de chacune. Le récitatif *quasi parlato*, souvent repris au cours de l'ouvrage, confié aux trois solistes, lui confert sans doute un caractère de narration puisque les solistes chantent à découvert ou tout au plus accompagnés fort sommairement, chacun à son tour.

Des passages de liaison — parfois aussi se tenant par eux-mêmes — jouissent d'un traitement harmonique et polyphonique économique, dépourvu de surcharge, dénotant la grande maîtrise et le sens du coloris si développé du compositeur. Le caractère modal, spécifiquement roumain, se fait sentir à tout moment. L'orchestration dénudée, empreinte de sobriété, marque l'ouvrage de son efficience maximale. Très intéressante la manière dont Sigismund Toduță a su enchaîner les différents moments de l'Oratorio, en sorte qu'un très bref poème pastoral, tel l'*Eglogue*, par exemple (où il s'agit de „cette Mioritza — brebis, n.trad. — à la laine grise") est suivi d'un air aulidien de flûte, suave et éthéré. Le tout est parfaitement organisé par rapport au texte de la ballade populaire. Le choeur pour voix d'hommes par exemple est traité à un moment donné dans la forme d'un *ricercare* pré-classique ; ou bien, la *fugue* ingénieuse ou le *rondeau* délicat, font preuve d'une soudure effectuée de main de maître, aux rôles expressifs bien déterminés.

Si on se donne la peine de l'écouter pour „lui-même", c'est-à-dire en ne plus prêtant toute notre attention à l'art, à la grande technique du compositeur, on ne peut ne pas être troublé par la profonde sensibilité de Sigismund Toduță envers la ballade populaire, ce merveilleux chef-d'oeuvre de la littérature folklorique roumaine. D'ailleurs, la sensibilité généreuse et si authentiquement humaine du compositeur se fait sentir tout autant pendant les moments narratifs de l'Oratorio (lorsque les monodies et les „isons" nous transportent en pensée auprès des lutrins de nos aïeux) que durant ces envolées sonores traduisant tout le drame du petit pâtre moldave...

Le soprano Emilie Petrescu, le mezzo-soprano Martha Kessler, le ténor Valentin Teodorian, le Choeur de la Radio-Télévision Roumaine avec son directeur Aurel Grigoraș, ainsi que l'orchestre symphonique de la Philarmonie de Cluj sous la direction musicale d'Emil Simon, ont, tous, le grand mérite d'avoir réussi une interprétation lumineuse, vive et pleinement convaincante, faisant honneur à la musique roumaine et au compositeur de l'oeuvre.

L'enregistrement de l'Electrecord est très soigné, dénotant le souci permanent du respect de tous les détails — si significatifs et importants — de la composition et aboutissant ainsi à une fort bonne mise

en valeur de l'Oratorio. La présentation du disque témoigne de la compétence de Cornel Ţăranu qui la signe et la couverture se range elle aussi dans le cadre roumain par une reproduction en couleurs du célèbre tableau de Grigorescu „Le pâtre".

J.-V. P.

Nouveaux ouvrages présentés aux Bureaux des Sections de l'Union des Compositeurs Section de musique symphonique, de chambre, opéra et ballet

BADIAN, Maya, *Vers les hauteurs*, pour voix et orchestre, vers de A. Blandiana ; CAPOIANU, Dumitru, *„Moto perpetuo"*, pour orchestre ; GEORGESCU, Dan C., *Sur le modèle de la Mioritza*, opéra-ballet, sur les vers de la ballade populaire, livret du compositeur ; MARBE, Myriam, *Cycle*, pour flûte, guitare et percussion ; NICULESCU, Stefan, *Unissonos* II, pour orchestre ; POPOVICI, Elise, *Composition* pour violon, clarinette, piano ; RADOVICI, Eugen, *Deux préludes* et *Deux Fugues* pour piano ; *TODUŢĂ*, Sigismund, *Concerto à cordes no. 2* ; ŞAPTEFRAŢI-MORARU, Liliana, *Séquence lyrique pour clarinete, trompette et piano* ; WENDEL, Eugen, *Aulodie*, composition pour flûte et bande magnétique.

Section des chants de masses et de musique chorale

ALEXANDRESCU, Dragoş, *Légende*, vers de N. Ionescu ; BOTEZ, Dumitru D., *„La mulţi ani" ! Chant à l'humanitarisme*, vers de C. Serban ; *La marche du Régiment de Garde*, vers de F. Gheliuc ; BUGHICI, Dumitru, *Les années chaudes*, vers de C. Cîrjan ; DERIETEANU, George, *„Lele, lele şi iar lele"*, arrangement : *Depuis la première heure de vie*, vers de V. Tulbure ; DOGARU, Anton, *Mains d'acier*, vers de F. Serban ; *Portrait de feu*, vers de I. Dogaru ; *La branche d'or* vers de D. Mutaşcu ; *J'aime mon pays*, vers de M. Banuş ; *Années radieuses, années de joie* vers de M. Negulescu ; *EISICOVICI, Max, Chants pour enfants*, III-e vol., arrangements d'airs populaires ; GRIGORIU, George, *Trente fois „La mulţi ani"*, vers de A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; HORCEAG, Savel, O, *Toi, pays beau telle une fleur*, vers de V. Ciocîrlan ; NEAGU, Mircea, *Chant à la Patrie*, vers de V. Bîrna ; NEGULESCU, Claudiu, *O, toi, Roumanie, berceau aimé*, vers de St. Tita ; *„Covasna chante"*, vers de St. Tita ; *Je chante afin que l'on m'entende*, vers de St. Tita ; NICA, Grigore, *Chanson du Danube*, vers de C. Theodorescu ; OANCEA, Nicolae, *Fin d'hiver*, vers de V. Tulbure ; *Echos printaniers ; Chantons le printemps*, vers de I. Crăciunescu ; PAŞCANU, Alex., *4 Variations sur le thème de la „Kindia"* ; PAROCESCU, Nicolae, *C'est le jour de la grande fête, camarades !*, vers du compositeur ; PALADI, Radu, *Tu viens m'apporter ton amour, sur mon chemin*, vers de E. Frunză ; *„Colea-n vale-ntre izvoare"*, vers populaires ; POPOVICI, Doru, *Pierre marine ; Mon chéri*, vers de Dana Roşu, *Les vergers de Covasna*, vers de D. Filimon ; ROMAŞCANU, Constantin, *Chanson aimée d'ouvrier ; Sillon nouveau, moisson fertile ; Tu es belle ma douce patrie*, vers de C. Salcia ; *Champ fécond*, vers de S. Filip ; STANCU, Dumitru D., *La hora du 1-er Mai*, vers du compositeur ; SPATARELU, Vasile, *Patrie glorieuse*, vers de I. Socol ; TIMIS, Vasile, *Les jeunes filles du jardin*, vers de I. Socol : *„Pin'la voi mîndruţo-n vale !"*, vers de C. Constantinescu ; VESCAN, Mauriciu, *Ma jeunesse*, vers du compositeur ; VELEHORSCHI, Alexandru *Ode solennelle*, vers de V. Tulbure.

Section de musique légère et d'opérette

CORFESCU, Alexandru, *Te souviens-tu ?*, vers de H. Negrin ; DĂSCĂLESCU, Camelia, *La ballerine*, vers de H. Negrin ; DEDA, Edmond, *Peu-être*, vers de S. Georgescu ; *Homme, qui es-tu ?*, vers de S. Georgescu ; GIROVEANU, Aurel, *Petite fleur, fleur blanche*, vers de H. Negrin ; GRIGORIU, George, *C'est le printemps à Bucarest*, vers de A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; IANCU, Mişu, *La flûte et le marimbaphone*, musique instrumentale ; KARDOS, Ştefan, *La jeunesse communiste*, vers de C. Cîrjan ; *Une histoire du rivage ;* vers de T. Mureş ; PROSTEANU, Andrei, *Sans te fâcher*, vers de A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; *Chacun*, vers de M. Dragomir; POPA, Temistocle, *Ma chérie*, vers de A. Storin ; STEIN, Richard, *Le zéphir est amoureux ; Si le Soleil les chantait*, vers de A. Felea ; VESELOVSCHI, Vasile, *Pardon, excusez, bonsoir*, revue, livret de M. Maximilian.

C. D.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Dumitru Bughici (muzica) ; *Constantin Cîrjan* (versurile)

Ani fierbinți

CONSTANTIN RĂSVAN

Compozitorii în mijlocul artiștilor amatori 1

ADRIAN RAȚIU

Aspecte ale simfoniei românești contemporane 4

ARTA FLORESCU

Misiunea interpretului vocal în arta prezentului 5

DAN VOICULESCU

Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană 7

CREAȚII

DORIAN VARGA

Odă pentru cor mixt și orchestră de Dumitru Capoianu 10

THEODOR BĂLAN

Constantin Silvestri 14

ION DUMITRESCU
Dr. VASILE TOMESCU
TEODOR BRATU
GEORGE MANOLIU
C. CÎRJAN

NICOLAE BUICLIU 19

TITUS MOISESCU

D. G. Kiriac și începuturile bibliografiei muzicii populare românești 22

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :

J. V. Pandelescu ; Edgar Elian ; Anton Dogaru ; Dan Buciu ; Dumitru Avakian ; Iosif Sava ; Romeo Alexandrescu ; Enea Borza ; Gh. Corneanu ; Alexandru Popa . . .

RECENZII

J. V. P.

Constantin Brăiloiu — Opere III . . . 36
„Poeții armoniei" de Emanoil Ciomac . . 37

A.D.

Culegere de cîntece pentru clasele I—IV și grădinițe 38

DORU POPOVICI

Monografia „Orlando di Lasso" de Marta Paladi 38

EUGEN VICOS

Vitrina publicațiilor străine 39

SOMMAIRE

Dumitru Bughici (musique), *Constantin Cîrjan* (vers) Années chaudes

Constantin Răsvan

Les compositeurs au milieu des artistes amateurs 1

Adrian Rațiu

Aspects de l'art symphonique roumain contemporain 4

Arta Florescu

La mission de l'interprétation vocale dans l'art du présent 5

Dan Voiculescu

Aspects de la polyphonie dans la musique roumaine contemporaine 7

Dorian Varga

L'Ode pour choeur mixte et orchestre de Dumitru Capoianu 10

Theodor Bălan

Constantin Silvestri 14

Ion Dumitrescu
Dr. Vasile Tomescu
Teodor Bratu
George Manoliu
C. Cîrjan

Nicolae Buicliu 19

Titus Moisescu

D. G. Kiriac et les débuts de la bibliographie de la musique populaire roumaine . 22

LA VIE MUSICALE

Signent :

J. V. Pandelescu ; Edgar Elian ; Anton Dogaru ; Dan Buciu ; Dumitru Avakian ; Iosif Sava ; Romeo Alexandrescu ; Enea Borza ; Gh. Corneanu ; Alexandru Popa . . . 25

COMPTES RENDUS

J. V. P.

Constantin Brăiloiu — Oeuvres, vol. III. . 36
„Les poètes de l'harmonie" d'Emanoil Ciomac 37

A. D.

Recueil de chants pour les clases I-IV et jardins d'enfants 38

Doru Popovici

La monographie „Orlando di Lasso" de Marta Paladi 38

Eugen Vicos

Revue des publications étrangères . . 39

NOUVELES MUSICALES DE ROUMANIE

(en français par Colette Ghimpețeanu)

Constantin Drăgoi

Sabin V. Drăgoi 41

Chronique du disque

La ballade-Oratorio „Mioritza" de Sigismund Toduță 47

Muzica — Nr. 6 — 48 p. — București iunie 1974

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica“, din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica“ se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia“ — Serviciul Import-Export Press — București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Moment din spectacolul „Flăcări de August“ al Ansamblului „Rapsodia Română“

I. P. Informația — 1389

64.421

Prețul lei 7

I 19641/2

11 IUL. 2015

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

20285

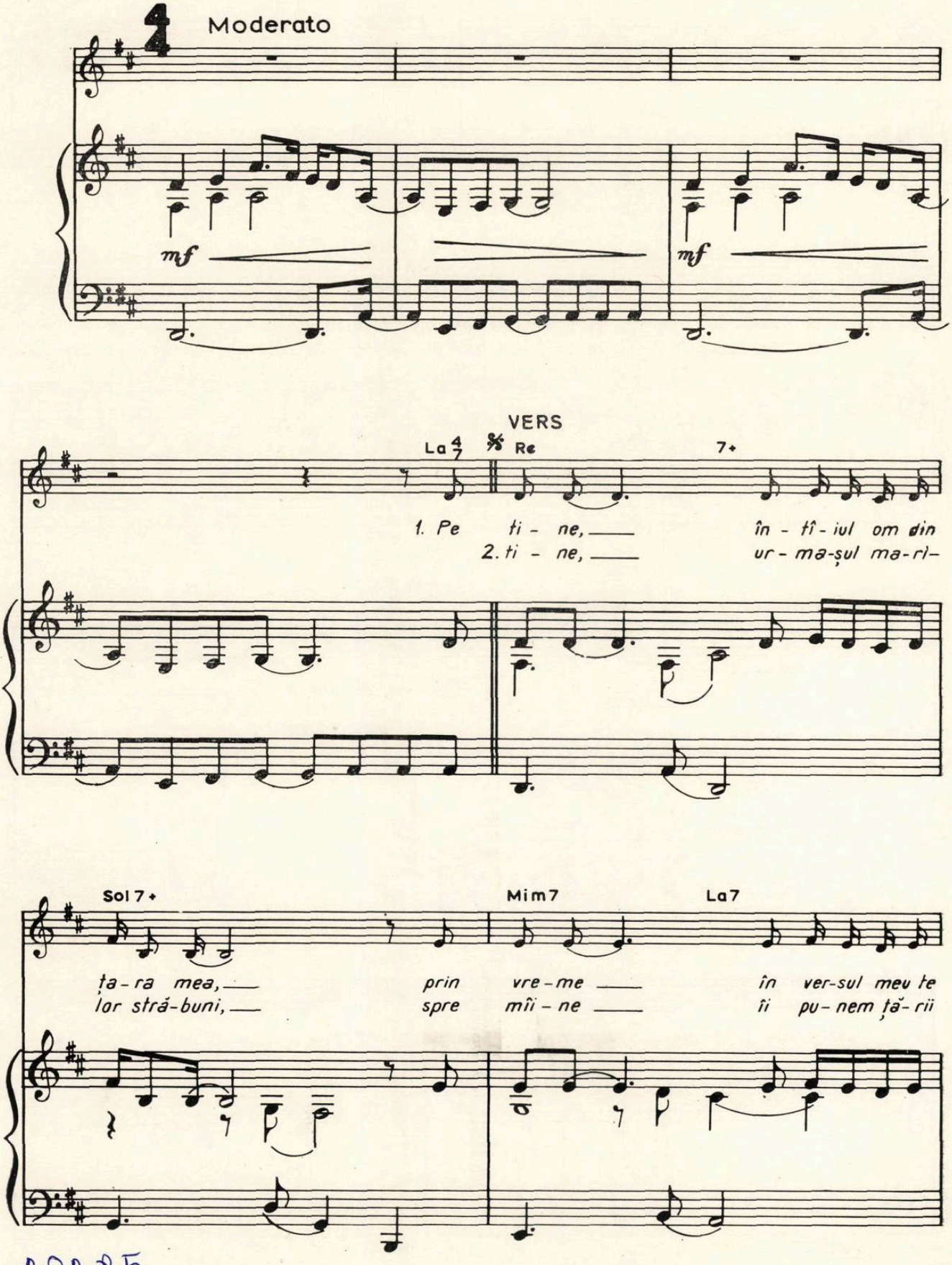
august 1974

8

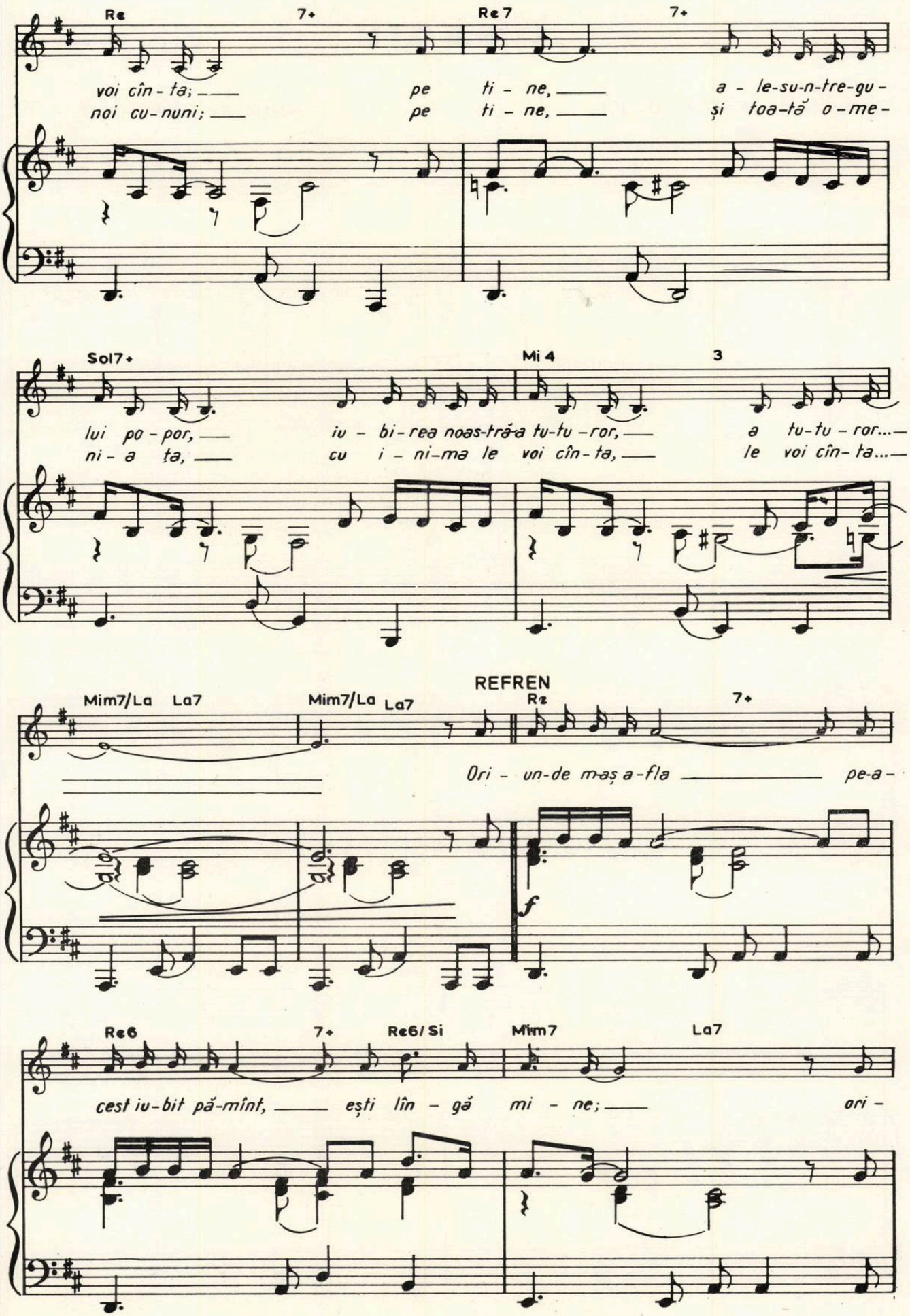
OMAGIU

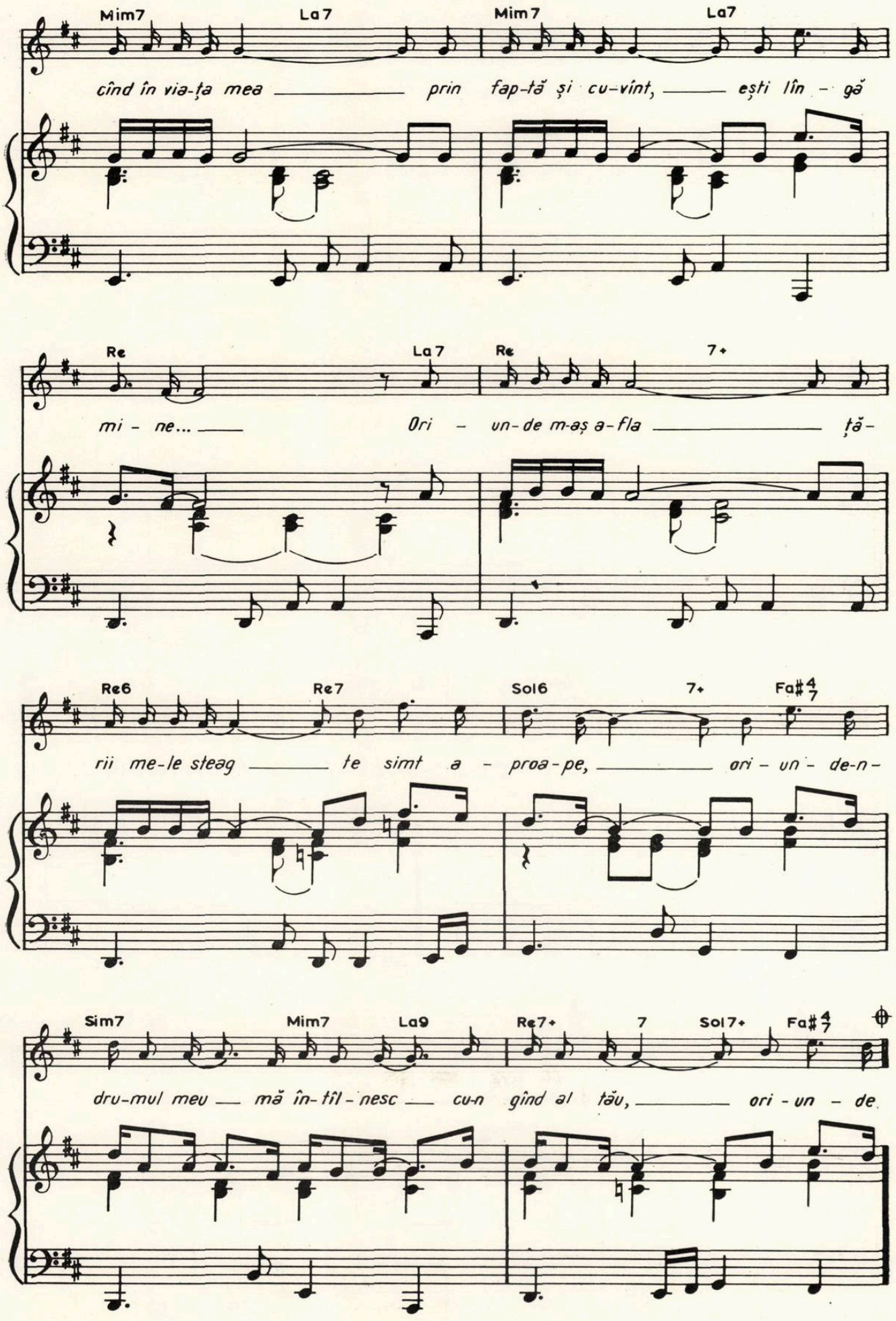
Versurile de MIRCEA BLOCK

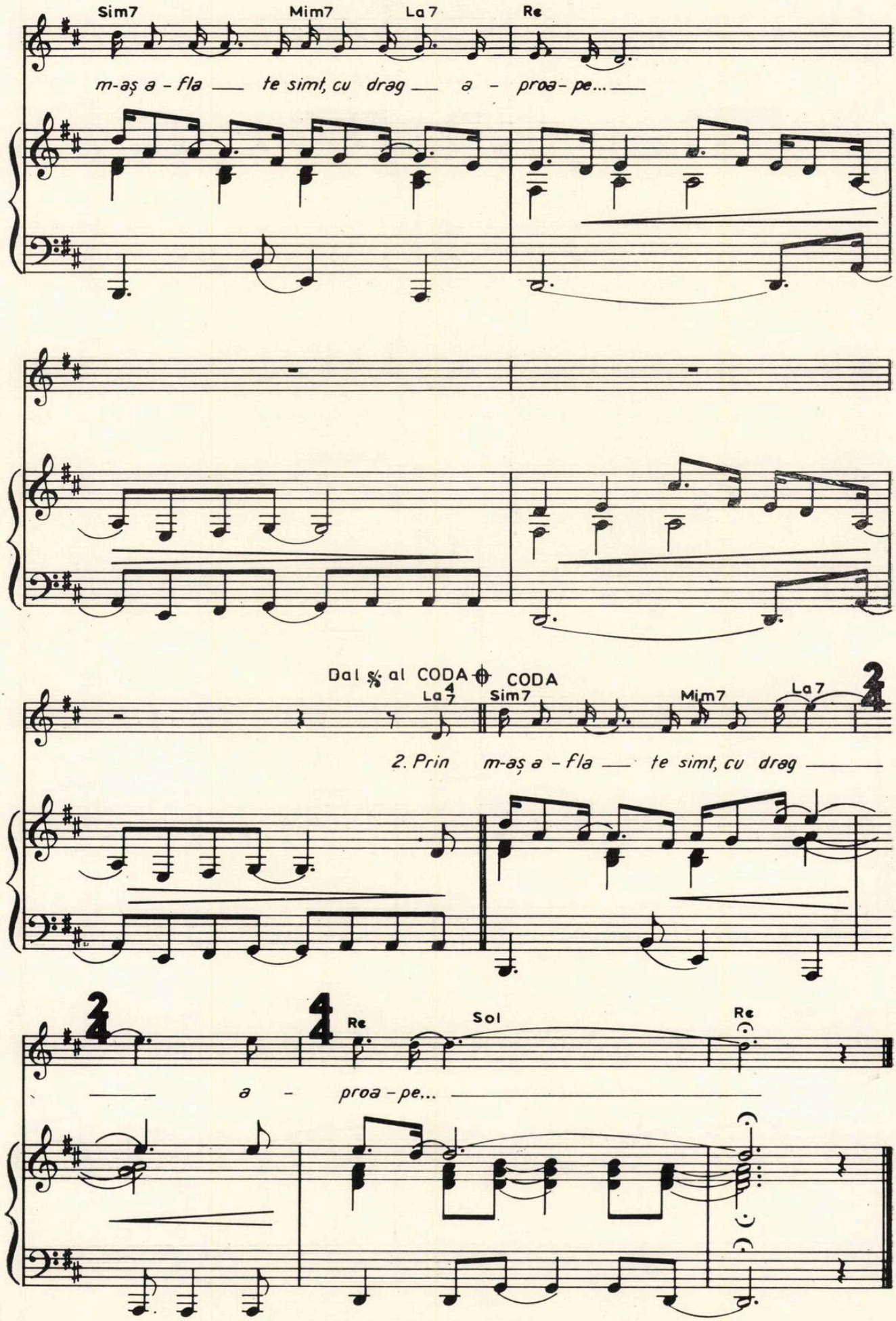
Muzica de TEMISTOCLE POPA



20285


Re
7+
Re7
7+
voi cîn-ta; pe ti-ne, a-le-su-n-tre-gu-
noi cu-nuni; pe ti-ne, și toa-tă o-me-
Sol7+
Mi 4
3
lui po-por, iu-bi-rea noas-tră-a tu-tu-ror, a tu-tu-ror...
ni-a ța, cu i-ni-ma le voi cîn-ta, le voi cîn-ta...
REFREN
Mim7/La
La7
Mim7/La
La7
Re
7+
Ori-un-de mă-ș a-fla pe-a-
f
Re6
7+
Re6/Si
Mim7
La7
cest iu-bit pă-mînt, eș ti lîn-gă mi-ne; ori-

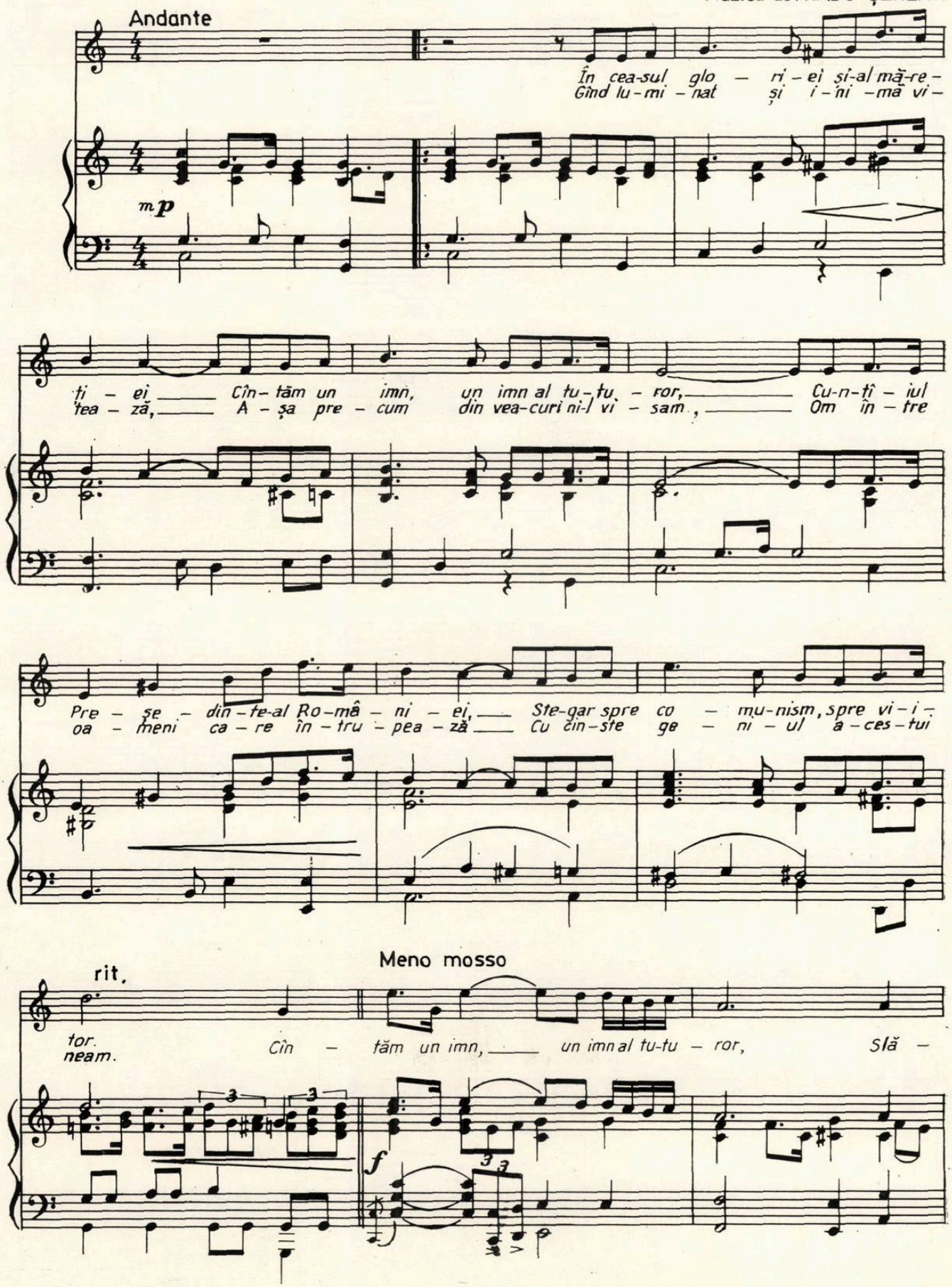

Mim7 La7 Mim7 La7
cînd în via-ța mea prin fap-tă și cu-vînt, ești lîn - gă
Re La7 Re 7+
mi - ne... Ori - un-de m-aș a-fla ță-
Re6 Re7 Sol6 7+ Fa#4/7
rii me-le steag te simt a - proa-pe, ori - un - de-n -
Sim7 Mim7 La9 Re7+ 7 Sol7+ Fa#4/7
dru-mul meu mă în-tîl - nesc cu-n gînd al tău, ori - un - de

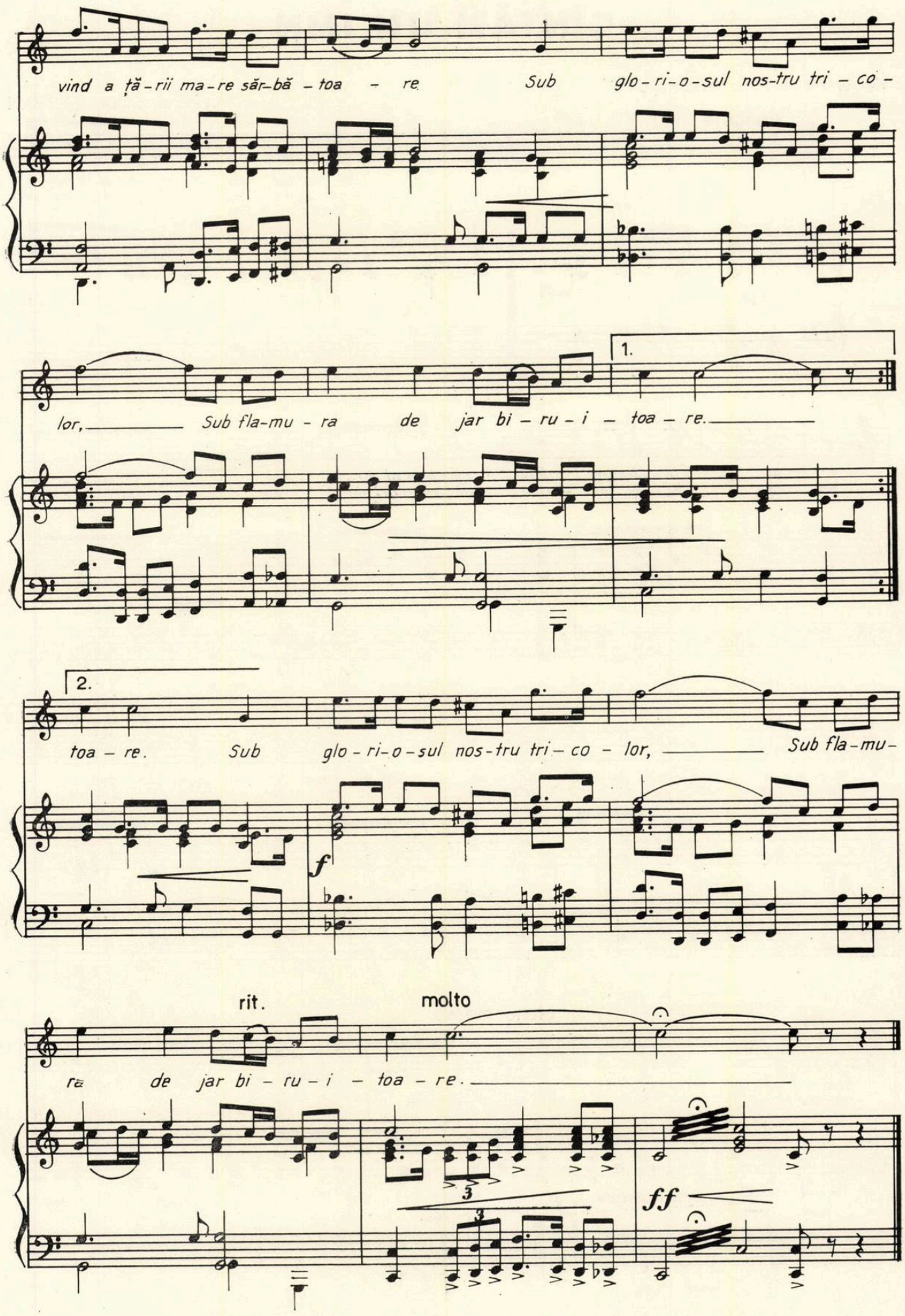

Sim7
Mim7
La 7
Re
m-aș a - fla — te simt, cu drag — a - proa - pe... —
Dal 𝄋 al CODA
CODA
La 7
Sim7
Mim7
La 7
2. Prin m-aș a - fla — te simt, cu drag —
Re
Sol
Re
— a - proa - pe... —

CÎNTĂM UN IMN

Versurile de: AL. ANDRIȚOIU

Muzica de: RADU ȘERBAN




vind a ță-rii ma-re săr-bă-toa - re Sub glo-ri-o-sul nos-tru tri-co-
1.
lor, Sub fla-mu-ra de jar bi-ru-i-toa-re.
2.
toa-re. Sub glo-ri-o-sul nos-tru tri-co-lor, Sub fla-mu-
f
rit.
molto
ra de jar bi-ru-i-toa-re.
3
3
ff

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 8 (261) august 1974

Trei decenii de eforturi şi izbînzi creatoare

de Ion DUMITRESCU
Președintele Uniunii Compozitorilor

Întîmpinăm istoricul moment jubiliar cu sentimentul convingerii că sîntem slujitorii devotați ai unei arte care și-a dovedit necesitatea, și-a aflat pe deplin rosturile și și-a afirmat prestigiul în ansamblul activității spirituale a poporului nostru, în anii plini și luminoși, care au urmat Eliberării — anii socialismului victorios în patria noastră.

Mă simt mîndru că în paginile ilustre, pe care poporul nostru le-a scris în ultimele trei decenii în cartea de aur a istoriei sale, rămîne consemnată la loc de cinste contribuția pe care oamenii de artă și cultură au adăugat-o efortului unanim, celor mai nobile strădanii, pentru înflorirea țării și fericirea oamenilor care trăiesc pe aceste meleaguri.

Mă simt onorat că pot să mărturisesc, în numele obștei muzicienilor din țara noastră, bucuria pe care o simt slujitorii artei sunetelor cînd văd că toată truda lor sinceră, — conștientă, neprecupețită, este luată în seamă și prețuită după cuviință, considerînd că nu poate fi o mai mare și altă răsplată decît aceasta.

În cuvîntarea rostită la conferința pe țară a cadrelor de conducere din unitățile agricole de stat și cooperatiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu spunea :

„... O dată cu dezvoltarea industriei și agriculturii au cunoscut o puternică înflorire învățămîntul, știința, arta și cultura..." „Creația literar-artistică acționează ca un factor important în lărgirea orizontului de cultură al maselor, în dezvoltarea conștiinței noi, socialiste, în formarea omului nou și îmbogățirea vieții spirituale a întregului nostru popor..."

„Partidul acordă o atenție deosebită perfecționării și înfloririi în continuare a învățămîntului, științei și culturii, ca factori de bază ai progresului social al societății românești, al edificării noii orînduiri pe baza tezaurului universal de valori spirituale, a folosirii celor mai noi cuceriri ale geniului uman, ale gîndirii înaintate contemporane..."

Și mai departe :

„Doresc să evidențiez activitatea rodnică și rolul important al intelectualității, care, în strînsă unitate cu clasa muncitoare și țărănimea, acționează pentru înfăptuirea politicii interne și externe a partidului..."

În calitate de slujitor al artei, de vechi cadru didactic și activist pe tărîmul culturii, socotesc că altele mai potrivite, mai bune și îmbărbătătoare cuvinte despre rolul, menirea și îndatoririle oamenilor de artă nu se puteau spune.

Referirile care se fac în toate împrejurările la rosturile și sarcinile activității noastre, înțelepciunea, prestanța, noblețea gîndurilor și a îndemnurilor ne onorează și ne îndatorează mult.

La fel — sînt încredințat — gîndesc toți colegii mei, nu numai din Uniunea compozitorilor, ci din toate domeniile de activitate muzicală, ale căror strădanii și aspirații le cunosc de multă vreme.

Slujitorii muzicii sînt nenumărați și de toate vîrstele, activitatea lor se întinde pe tot cuprinsul țării, în multe locuri și împrejurări : compozitori, muzicologi, interpreți din toate categoriile, cadre de învățămînt de toate gradele, toți cei care lucrează în instituțiile muzicale, la Radio, la Televiziune, alături de imensa masă a amatorilor care cîntă în ansambluri corale și instrumentale, apoi muzicanții populari și melomanii.

În anii de după Eliberare, Uniunea compozitorilor — înființată în 1949 — a strîns într-un mănunchi unitar pe compozitorii și muzicologii de toate genurile, vîrstele și temperamentele. Muzica simfonică, vocal-simfonică, de operă, de balet, de operetă, de cameră, muzica corală, muzica ușoară, de fanfară au reprezentanți activi, organizați în secții de creație, iar științele muzicii — muzicologia —, cuprinzînd estetica, istoria, critica, folclorul, didactica, s-au înfiripat pe încetul, în anii care au decurs după înființarea Uniunii.

Tiparul muzical, pentru prima dată luînd ființă în țara noastră în anii de după Eliberare, a contribuit în mod efectiv la răspîndirea partiturii și cărții muzicale în țară și peste hotare.

În Uniunea compozitorilor ne străduim de mulți ani pentru o muzică legată de tradițiile naționale și universale, ne ostenim cum putem mai bine să ajungem și să ținem pasul cu mersul înainte al artei și culturii mondiale, vrem să oferim poporului nostru, în domeniul artei pe care o îndrăgește de cînd s-a născut, creații care să-l reprezinte, să-l satisfacă, să-l înalțe, să-i dăruiască sublima bucurie, pe care numai arta mare, arta adevărată o poate oferi oamenilor.

Am pus și punem mai presus de toate, în preocupările noastre de creație, îmbogățirea tezaurului muzicii românești cu noi lucrări, inspirate din trecutul glorios al patriei și din avîntul constructiv al contemporanilor. În ultima vreme, multe cîntece corale și melodii de muzică ușoară au fost îndrăgite de masele de oameni ai muncii, de tineret, de ostași, de corurile țărănești, devenind cu prilejul Festivalului Cîntecului ostășesc, al festivalului „Cîntare patriei" și cu prilejul altor numeroase manifestări muzicale din județe, mesagere ale sentimentelor de dragoste fierbinte pentru conducătorul partidului și țării noastre, tovarășul Nicolae Ceaușescu, pentru partid și pentru patria socialistă. Eforturile noastre se îndreaptă, de asemenea, spre transpunerea pe scenele teatrelor de operă și balet a imaginilor și problemelor vieții contemporane, precum și a marilor figuri și momente ale istoriei naționale, obiectiv artistic de mare complexitate, care cere multă răbdare și o conlucrare rodnică din partea unui mare grup de creatori și interpreți. Vom consacra și în viitor întreaga noastră putere de muncă înfloririi acestor domenii de frunte ale muzicii românești, spre care ne orientează documentele de partid.

Știm, am văzut și sîntem convinși, că chiar atunci cînd parcurgem etape anevoioase, chiar atunci cînd escaladăm piedici și înfruntăm nedumeriri, ne călăuzește steaua dragostei față de oamenii noștri, ne fortifică simțul datoriei, ne umple sufletele mulțumirea lucrului împlinit — folositor oamenilor noștri — ne susțin îndemnurile și sprijinul partidului.

După toate cele pe care m-am străduit să le exprim în modestele mele cuvinte, socotesc necesar să afirm în concluzie că noi, muzicienii, ne aflăm alături de poporul care își construiește o viață mai bună sub conducerea partidului, — mergînd din izbîndă în izbîndă.

Știm că România va înflori ca o grădină, că oamenii vrednici și cinstiți care trăiesc pe pămîntul ei se vor bucura din plin de binefacerile străduințiilor actuale și că generoasele teme de inspirație pe care ni le oferă această viață și activitate intensă vor naște opere nepieritoare.

Înalte distincții

La Palatul Consiliului de Stat a avut loc solemnitatea decorării unor personalități de seamă ale vieții noastre culturale.

Înaltele distincții au fost înmînate de tovarășul Ștefan Voitec, vicepreședinte al Consiliului de Stat.

La solemnitate au luat parte tovarășii Dumitru Popescu, președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Constantin Stătescu, secretarul Consiliului de Stat, Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor, Radu Beligan, vicepreședinte al Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale.

Prin decret prezidențial, pentru activitate îndelungată și merite deosebite în domeniul creației muzicale, s-a conferit Ordinul „23 August" clasa I compozitorului Ioan D. Chirescu, artist al poporului, cu prilejul împlinirii vîrstei de 85 de ani, Ordinul „Meritul cultural" clasa I compozitorului Dumitru D. Botez, maestru emerit al artei, cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani.

Prin același decret, pentru activitate îndelungată și merite deosebite în domeniul publicisticii consacrate istoriei teatrului românesc s-a conferit Ordinul „Meritul cultural" clasa II-a tovarășului Ioan H. Massoff, cercetător în istoria teatrului românesc, cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani.

Compozitorul Ioan Chirescu a mulțumit călduros conducerii de partid și de stat, personal tovarășului Nicolae Ceaușescu, pentru înalta distincție acordată, transmițîndu-i, împreună cu sentimentele de profundă gratitudine, urări de sănătate, viață îndelungată, noi și mari succese în munca pe care țara și fiii săi i-au încredințat-o.

În numele conducerii de partid și de stat, al tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, tovarășul Ștefan Voitec i-a felicitat pe cei decorați și le-a urat noi succese în activitatea de creație pe care o desfășoară pentru înflorirea vieții spirituale a poporului nostru.

Istoria patriei, izvor de inspirație în muzica noastră contemporană

de Dr. Vasile TOMESCU

Generoasă sursă de inspirație pentru creația barzilor anonimi ca și pentru numeroase cîntece, cantate, oratorii, poeme simfonice, simfonii, opere, operete și balete realizate de compozitorii din trecut și de azi, tema istorică a fost înțeleasă și promovată din totdeauna în cultura noastră muzicală în accepțiunea ei militantă, patriotică și umanistă. În folclor ca și în literatura și arta românească din toate epocile, apelul la valorile istoriei naționale a constituit nu un procedeu de conjunctură, o atitudine de moment, o deviză de școală artistică și de epocă, ci o permanență, o trăsătură care înmănunchiază într-o concepție unică, într-un crez comun, pe toți exponenții creației și vieții spirituale din țara noastră. Departe de orice spirit arhaizant, de orice tendință de reconstituire paseistă, excursul în istorie înseamnă în mod programatic un vibrant act de actualizare a înaltelor virtuți ilustrate de poporul român în lupta sa pentru eliberare națională și progres social, a virtuților întruchipate de marile figuri ale eroilor, ale conducătorilor acestei lupte, de toți cei care au pus mai presus decît viața lor înșiși, libertatea și înflorirea acestui pămînt.

S-a spus pe bună dreptate despre baladă și doină, despre colindă și bocet, despre joc și strigătură că ele exprimă istoria nescrisă a neamului, concretizînd în versuri și viersuri pagini de vitejie pe care bătrînii cronicari le-au făcut nemuritoare, punînd în slova lor tot atîta patos și culoare de epocă. Acesta este izvorul viu al istoriei noastre, care perpetuează, împreună cu întreaga civilizație materială transmisă de înaintași, gloria trecutului național, dînd putere de lege atributelor fundamentale ale ființării poporului român pe aceste meleaguri : vechime, continuitate și originalitate.

Preluînd tradiția cîntecelor care proslăveau faptele lui Ștefan cel Mare, cîntece semnalate la începutul veacului al XVI-lea pînă la Veneția și trăind puternic în conștiința muzicală a poporului nostru, după mărturia unui d'Hauterive care le-a întîlnit în secolul XVIII, preluînd de asemenea tradițiile baladei haiducești și antiotomane, ale cîntecului solemn cu care barzii populari însoțeau intrarea în Alba Iulia a lui Mihai Viteazul, preluînd tradițiile cîntecului de luptă ale clasei muncitoare, predecesorii muzicii noastre moderne, de la Anton Pann pînă la Flechtenmacher, Mureșianu, Porumbescu, Musicescu, Kiriac, Vidu, Dima, Cucu au cultivat cîntecul patriotic și creația vocal-simfonică și muzical-dramatică inspirată din lupta pentru Unire și pentru Independență, precum și din mișcarea de eliberare a claselor asuprite. Jertfa sublimă a eroilor neamului, critica nedreptei orînduiri sociale din trecut, frumusețea plaiurilor natale, noblețea sufletească a poporului care și-a făurit istoria înfruntînd cu bărbăție toate furtunile ei — iată teme ce străbat creația noastră muzicală în perioada modernă a afirmării sale, începînd cu acele pietre de hotar care sînt *Poema Română* și *Rapsodiile române* compuse de George Enescu la întîlnirea secolului trecut cu secolul nostru. Cît de puternic palpită în cea de a doua rapsodie enesciană legenda lui Ștefan aflat în fața Cetății Neamțului, înflăcărîndu-ne de patriotism, de istorie națională ! Cît de viu nuanțată psihologic și muzical este figura lui Alexandru Lăpușneanu în opera cu același nume realizată de Alexandru Zirra după impresionanta nuvelă a lui Costache Negruzzi !

Pornind de la această bogată experiență a generațiilor de creatori în frunte cu Enescu, Jora, Drăgoi, Andricu, Chirescu, Cuclin, Negrea, Paul Constantinescu, muzicienii epocii contemporane au pus în valoare cu dăruire și cu o remarcabilă măiestrie tematica istorică, conferindu-i o puternică semnificație actuală, prin însuși adevărul că istoria noastră din toate epocile cunoaște astăzi marea sa împlinire, înalta finalizare a destinului său. De aceea vom putea distinge în muzica românească contemporană, inspirată din trecutul istoric, trei ipostaze unite într-un flux comun al desfășurării și într-un sens comun al mesajului : a) tema istorică considerată pe un ambitus cronologic vast, pornind de la geneza poporului nostru și ajungînd pînă în etapele constituirii statului român independent și unitar ; b) tema istorică a glorioaselor lupte duse de națiunea noastră în frunte cu partidul comunist pentru eliberarea patriei de sub dominația fascistă și pentru edificarea unei societăți noi ; c) tema istoriei celor trei decenii în care România a devenit republică socialistă înfloritoare, dinamizînd istoria spre prezentul și viitorul său de aur, spre triumful civilizației și progresului necontenit al națiunii socialiste.

Acest trecut prinde substanță într-una din legendarele figuri ale statului dac, Zamolxe, discipol al lui Pitagora, simbol al unei vechi culturi de sinteză orientală, greacă și autohtonă, ale cărui virtuți morale și filozofice sînt evocate în opera radiofonică compusă de Liviu Glodeanu în 1969, pe un libret bazat pe texte ale lui Lucian Blaga. Opera resuscită miticul personaj dac într-o viziune modernă cu înțelesul filozofic al sacrificiului pentru izbînda gîndirii și a cunoașterii, ca o încoronare a facultăților cu care este înzestrat omul. Există o anumită înrudire între destinul lui Zamolxe și

destinul lui Oedip, din tragedia lirică cu același nume, a lui George Enescu. Opera *Zamolxe* dezvăluie considerabile mijloace de convertire a ideii în cuvînt, a cuvîntului în sunet, a sunetului în acțiune dramatic-muzicală, mergînd de la monodia incantatorie însoțită chitarodic, pînă la complexități coral-orchestrale care ating limitele înmănunchierilor sonore comprehensibile.

Aceeași epocă de afirmare în istorie a dorinței de libertate și independență, ca ideal esențial al strămoșilor noștri, oferă temeiuri de inspirație pentru opera *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu, adevărată dramă muzicală populară din ciclul bogat și valoros de creații cu subiecte istorice realizat de maestrul amintit. În opera *Decebal* conducătorul Dacilor face dovada supremă a devotamentului pentru cauza neatîrnării, jertfirea de sine, iar poporul încarnează eroul permanent al istoriei, factorul unificator al luptei pentru libertate, care va cunoaște apoi tot prin aportul compozitorului Gheorghe Dumitrescu alte și alte apoteoze ale eroismului național. Unitatea de idei și sentimente exprimată în ciclul de oratorii și opere realizat de Gh. Dumitrescu își află echivalența în însăși structura poetică și sonoră elaborată de autor, pornind de la principii și uneori chiar de la date concrete ale tezaurului folcloric. Acest material de bază este însă transfigurat creator în spiritul unei diversități de caractere psihologice și sociale și de situații dramatice dominate de eroismul impetuos, de lirismul și epica pline de culoarea epocii, așa cum ne relevă de pildă tabloul V, *Cornul de aur al lui Decebal*, din opera amintită.

Pe un plan mai abstract, determinat de specificul genului dar cu remarcabile valențe de plasticitate tematică și de epocă se înscriu creații care evocă, în lumina personalității poetului Ovidiu, ce și-a petrecut ultima parte a vieții la Tomis, sinteza de istorie și de cultură daco-romană din care s-a zămislit apoi istoria și cultura poporului român. Avem în vedere creații ca *Elegia Pontică* de Theodor Grigoriu, pentru bas-bariton, cor de femei și orchestră de cameră, compusă în anul 1969, precum și *Simfonia a III-a „Ovidiu"* de Sigismund Toduță în care intonații de străveche rezonanță, teme cu un profil modal sever, aspru, se înlănțuie cu acorduri cromatice, pline de fast, sporind forța de evocare a unei lumi care și-a lăsat cu generozitate vestigiile pe meleagurile noastre.

Ridicîndu-se cu sufletul însorit de dragostea pentru libertate peste negurile istoriei, poporul român a știut să-și apere ființa și legea sa împotriva tuturor celor care atentau la neatîrnarea lui și doreau să culeagă florile grădinii sale. Operele *Ion Vodă cel cumplit* de Gh. Dumitrescu, *Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu, *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu; *Balada pentru orchestră, solo de bariton și cor* de Mihail Jora, baladele despre Pintea Viteazul de compozitorii Nicolae Brînduș și Vasile Herman, despre Gheorghe Doja de Constantin Palade; opera *Horia* de Sabin Drăgoi și oratoriul cu același nume de Alfred Mendelshon; oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gh. Dumitrescu, baletele *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac și *Haiducii* de Hilda Jerea; operele *Doamna Chiajna* de Nicolae Buicliu, *Neamul Șoimărești lor* de Tudor Jarda, *Apus de soare* de Mansi Barberis și *Ecaterina Teodoroiu* de Emil Lerescu; operetele *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino și *Spune inimioară, spune* de Elly Roman și multe alte lucrări pun în lumină actuală chipuri și momente de seamă ale istoriei noastre. De la tema luptei haiducilor, care după cuvîntul lui Alecu Russo erau chemați de istorie „pentru a stabili cumpăna dreptății", pînă la temele luptei împotriva împilării naționale și ale luptei pentru afirmarea unității de teritoriu, limbă și cultură a poporului — acesta este orizontul de inspirație a unor creații valoroase realizate de compozitorii noștri în ultimele trei decenii. Modalități stilistice de o infinită varietate creează interes în jurul acestei tematici și în măsura în care autorii au știut să-și consacre întreaga măiestrie și trăire artistică exprimării idealurilor și sentimentelor evocate, operele lor au intrat în conștiința compatrioților aducînd un mesaj puternic al trecutului prin prezent spre viitor.

Și cine oare n-a deslușit simbolul de libertate națională și socială pe care-l cuprinde aria de un lirism cald, cuceritor, al lui Ciprian Porumbescu din opereta *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino, ca o dovadă peremptorie a virtuților genului de a reflecta major tema istorică?

Această bogată și aleasă lume de teme și eroi, de imagini și sentimente, această importantă experiență de creație dobîndită de compozitorii noștri își vor afla împlinirea în direcția acelei tematici istorice care prefigurează etapa contemporană.

★

Odată cu trecerea de la vechea orînduire socială întemeiată pe exploatarea omului de către om, la orînduirea superioară, socialistă, s-au schimbat atît factorii obiectivi cît și factorii subiectivi care determină direcția și formele dezvoltării creației și vieții noastre muzicale în ansamblu. Spărgînd cercul închis al publicului de inițiați de odinioară, muzica a căpătat astăzi un larg fundament de mase. Aceasta se referă atît la sfera conținutului expresiv, la lumea de idei și sentimente care se adresează întregii națiuni, cît și la modalitățile de realizare artistică adecvate diferitelor straturi ale publicului. Promovînd afirmarea unei nelimitate varietăți de stiluri și temperamente creatoare, compozitorii se străduiesc să apropie în permanență arta de înțelegerea și cerințele ascultătorilor, aflați în continuă ascensiune a vieții spirituale. În procesul de creație angajată, compozitorii pornesc de la principiul legăturii de nedesfăcut între

valoarea artistică și înalta menire socială a muzicii. Împlinirea acestei meniri nu este cu putință decît orientînd toate eforturile în direcția subiectelor și problemelor de maximă semnificație, de profundă actualitate. În acest context de idealuri și preocupări, tematica istorică a perioadei moderne și contemporane, aceea privind realitățile din patria noastră în preajma și în momentul eliberării patriei de sub dominația fascistă a devenit în modul cel mai firesc un domeniu esențial al activității de creație muzicală, îmbogățind lucrările noi inspirate din lupta dusă de poporul român de-a lungul multor secole ale existenței sale. Puternica vibrație patriotică și umanistă pe care o transmit contemporanilor paginile eroice și dramatice ale mișcării muncitorești din timpul regimului bughezo-moșieresc, ale luptelor purtate sub conducerea fermă a partidului comunist român, ale răscoalelor țărănești și ale contribuției militante adusă de intelectualitatea cu vederi înnoitoare, democratice, a generat valoroase poeme simfonice, uverturi, simfonii, cantate, oratorii, opere, reflectînd sensibilitatea și gîndirea actuală în lumina cărora sînt evocate artistic evenimente istorice, fapte petrecute aevea.

Formele cele mai larg îmbrățișate ale creației cu temă istorică sînt suita și cantata, balada, poemul. Valorificînd resurse lirice, epice, și dramatice, ele folosesc, în cadrul unor proporții relativ restrînse, bogatele posibilități ale scriiturii vocal-corale și orchestrale de care dispune arta contemporană.

Una dintre cele mai reprezentative lucrări ale genului suitei vocal-simfonice este ciclul de șapte cîntece *Din ulița noastră* realizat de Paul Constantinescu pe versuri de Cicerone Theodorescu. Compus și prezentat în primă audiție în anul 1960, în cadrul manifestărilor în cinstea celui de al treilea Congres al Partidului, ciclul amintit reliefează imagini puternice, răscolitoare ale luptei poporului în frunte cu clasa muncitoare pentru libertate și dreptate. Impresionează modul în care compozitorul conturează o atmosferă expresivă, unică, perfect închegată, dar care în același timp prezintă nuanțe distincte, chiar contrastante, pornind de la arhetipuri ale muzicii populare.

Elementul liric — acel pastel, acea *Închinare* din primul cîntec — își află corespondentul său final, liedul *Hrisov de mai,* care redă optimismul bătrînei mame ce scrutează plină de speranță viitorul.

Aspectul tragic conținut în liedul *După mort,* este realizat prin transfigurarea intonației de bocet. Revărsarea unei dureri profunde, exprimînd tabloul trist al unei înmormîntări în mahalaua săracă de odinioară, este investită cu o importantă funcție dramatică, făcînd pe auditor să participe cu propria sa simțire la acuzarea realității vechiului regim. Elementul umoristic capătă de asemenea o puternică elocvență, surprinzînd în piesele *Colonelul* și *Pitpalacul,* chipurile grotești ale slugilor stăpînirii burghezo-moșierești. În episodul *Cu dubele de pîine* procedeul epic, enunțat mai întîi în *Grevă,* revine pentru a reda, prin dezvoltarea variată cu aspect de passacaglie, avîntul eroic al clasei muncitoare.

Poemele *Mama* de Matei Socor, pe versuri de Maria Banuș și *Mierla lui Ilie Pintilie* de Anatol Vieru, pe versuri de Veronica Porumbacu se înscriu printre creațiile care au afirmat acest gen în perioada de început. Poemul *Mama* exprimă, printr-o muzică de caldă pasiune lirică, în care accentele declamatorii se îmbină cu elemente melodice avîntate, efortul de a consolida pacea și fericirea pentru toți oamenii. Neînfricatul eroism al comuniștilor, a căror dragoste pentru popor și dîrzenie în luptă au fost mai tari decît suferințele Doftanei, constituie firul conducător în dramaturgia poemului *Mierla lui Ilie Pintilie,* pentru voce de altistă, cor mixt si orchestră, realizat de Anatol Vieru în perioada de tinerețe a creației sale. Imaginea întunecată, răscolitoare a închisorii, redată printr-o melodie de *lamento* dramatic, determină o creștere polifonică impresionantă, care cucerește zările optimismului, ale încrederii în victoria poporului asupra împilatorilor : „Pe deal un alt cîntec răsare / Tu, mierlă, să-nalți bucurii /, căci mîndru un steag pe închisoare / se urcă în zori de zi." Valoarea de simbol a păsării care aduce solia eliberării își află o convingătoare subliniere în muzică prin dezvoltarea elementelor tematice, viguroase, prin creșterea inspirată și ingenioasă a plasticității orchestrale.

Balada steagului de Sigismund Toduța, pe versuri de Victor Tulbure, exprimă un dramatism sobru, interiorizat, datorită în special dezvoltărilor polifonice ale melosului modal, în care recunoaștem cu predilecție teme de bocet. Părți ca *recitativul, passacaglia* și *fuga* redau durerea adîncă a mamei care și-a pierdut fiul în lupta pentru dreptate socială, apoi încrederea în viitorul luminos al patriei. Măiestria creatoare a autorului se afirmă prin densitatea și concizia discursului, prin relieful imaginii poetice și muzicale.

Probleme specifice de realizare suscită genul vocal-simfonic de maximă amploare și complexitate al oratoriului. Formă ciclică, oratoriul se caracterizează prin conținutul său epic-dramatic, redat fără reprezentare scenică, tratînd prin excelență tematica istorică și filozofică cu mijloace oferite de ansamblul coral-orchestral și de participarea soliștilor.

Folosind experiența dobîndită în cantata *Prind visele aripi* și într-o altă lucrare de același gen pe versuri ciangăiești, compozitorul Tiberiu Olah a realizat oratoriul *Constelația omului* pe versuri de Vladimir Maiacovski. El reușește să sintetizeze lirismul avîntat și extatic cu tumultul viguros și dinamic al acțiunii transformatoare desfășurată de omul eliberat.

Din tematica luptelor clasei muncitoare din țara noastră, care au culminat cu greva ceferiștilor din februarie 1933 s-a inspirat com-

pozitorul Gh. Dumitrescu alegînd versurile lui Cicerone Theodorescu pe baza cărora a alcătuit oratoriul *Griviţa noastră*. Spre deosebire de oratoriul *Tudor Vladimirescu*, conceput în esenţă ca o desfăşurare epică, oratoriul *Griviţa noastră* a fost plămădit ca un poem liric-dramatic, ambele lucrări avînd comun caracterul eroic. Structurat în triptic, oratoriul *Griviţa noastră* zugrăveşte imagini din realităţile sociale din trecut (partea centrală), apăsătoare, întunecate, în contrast cu imagini din Griviţa nouă (prolog-epilog). Elementul dinamic, militant este redat prin cîntecul *La luptă, Griviţă, la luptă*, ecou de caldă vibraţie revoluţionară a cunoscutului cîntec muncitoresc *Alarmă, alarmă la CFR !*, generat direct de evenimentele grevei. Este un episod tematic care străbate ca un refren întreg oratoriul, hrănind din resursele sale ritmice şi intonaţionale energice, viguroase, substanţa lucrării. Oratoriul se distinge prin forţa emoţională, prin caracterul pătrunzător al expresiei.

O concepţie asemănătoare o vădeşte oratoriul *Scînteia eliberării* de Ovidiu Varga dedicat luptei partidului în ilegalitate, avînd ca text o baladă de Victor Tulbure. Compus în cinstea celei de a XV-a aniversări a Eliberării, oratoriul *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov este alcătuit pe versuri ale cîtorva poeţi contemporani. Personajele sînt poporul — reprezentat prin masa corală — şi o pereche de tineri luptători comunişti. Lucrarea zugrăveşte într-o amplă epopee anii de suferinţă petrecuţi de cei mai bravi fii ai poporului între zidurile Doftanei, apoi episodul dramatic al războiului provocat de fascişti. Ea glorifică libertatea, impunîndu-se prin suflul dramatic rezultat din dezvoltarea resurselor cîntecului revoluţionar şi folcloric într-o concepţie unitară.

Cantatele *1933* de Liviu Glodeanu, *Comunistul* de Andrei Porfetje, *Pămîntul acesta* de Liviu Ionescu, oratoriile *Ştefan Furtună* de Wilhelm Berger, *Lazăr de la Rusca* de Diamandi Gheciu, *Griviţa luptătoare* de Constantin Palade şi *Oratoriul Eliberării* de Radu Paladi întregesc aportul acestor genuri la reprezentarea tematicii istorice contemporane. Prin operele *Răscoala*, după romanul lui Liviu Rebreanu şi *Fata cu garoafe* pe libret de Nicoale Tăutu, compozitorul Gh. Dumitrescu a dat măsura considerabilă a artei sale în acest domeniu. În cea de a doua operă amintită este pus în relief printr-un melodism plin de patos revoluţionar, chipul eroului anonim, al omului din popor, care la chemarea partidului îşi consacră tot ce are mai scump pentru cauza eliberării patriei.

S-au remarcat de asemenea printre lucrările care conturează convingător figuri şi momente ale istoriei contemporane, operele *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri şi *Ecaterina Teodoroiu* de Emil Lerescu, precum şi baletele *Primăvara* de Cornel Trăilescu şi *Văpaia* de Mircea Chiriac.

Nu mai puţin fecundă s-a dovedit tematica istorică contemporană pentru genurile orchestrale. Amintim astfel poemele simfonice *Prăbuşirea Doftanei* de Alfred Mendelsohn, *Evocare, Filimon Sîrbu* şi *Monumentul* de Dumitru Bughici, *Noapte de august* de Irina Odăgescu, *În memoriam* de Alex. Paşcanu, poemele vocal-simfonice *Visul lui Bălcescu* de Ion Hartulary Darclé, *Remember* de Walter Klepper pe versuri de Ana Blandiana, *Noapte de august* de Doru Popovici, *Balada celui fără nume* de Sergiu Sarchizov, *Monumentum* de Aurel Stroe, *Simfonia eliberării* de Diamandi Gheciu, etc.

★

Actualizînd artisticeşte evenimentele care au dus la afirmarea în istorie a naţiunii române libere şi independente, evocînd momente şi figuri de seamă ale luptei poporului pentru o viaţă demnă, creaţia noastră muzicală apropie astfel trecutul de prezent, făcînd să vibreze în conştiinţa contemporanilor valorile înalte de ordin patriotic şi umanist înscrise în cronica naţională. Suprema finalizare a acestei lupte, apoteoza valorilor istoriei reprezintă caracteristica erei socialiste, cînd stăpînul bogăţiilor patriei devine poporul, iar făuritoarea propriei sale istorii este însăşi naţiunea socialistă. Trăsătura calitativ nouă pe care o prezintă istoria României contemporane în raport cu trecutul este aşadar înţelegerea profundă şi activă a rolului pe care sînt chemate să-l joace masele de oameni ai muncii, întreg poporul care, sub conducerea înţeleaptă şi fermă a Partidului Comunist Român, edifică societatea nouă, superioară. Acestui adevăr fundamental îi sînt consacrate valoroase creaţii muzicale în genul vocal-simfonic, simfonic, dramatic, în genul muzicii corale şi uşoare, pentru teatru şi pentru film, menite să exprime în marea lor bogăţie de nuanţe, în adîncul trăirii emoţionale şi al înţelegerii filozofice, drumul suitor pe care-l străbate astăzi istoria României socialiste, cuceririle în planul vieţii materiale şi spirituale. Din sentimentul că patria se identifică cu tot ce este creator, cu tot ce militează pentru pace şi prietenie, pentru libertate şi independenţă, pentru respect şi conlucrare între toate naţiunile lumii, pentru tot ceea ce înalţă pe om pe culmile culturii şi civilizaţiei, din acest sentiment au luat naştere lucrări ca imnul *Mărire ţie, patria mea*, de Mihail Jora, pe versuri de Mariana Dumitrescu, un cîntec de adevărată elevaţie spirituală, de profundă vibraţie patriotică.

O concepţie de manifest dinamism ne relevă cantata *Prind visele aripi* de Tiberiu Olah, pe versuri de Maria Banuş, compusă în cinstea celei de a XV-a aniversări a Eliberării patriei. Dramatismul îmbracă aici aspectul conflictului între atmosfera sumbră a războiului de agresiune, dezlănţuit de dictatura fascistă şi paginile glorioase ale întoarcerii armelor împotriva agresorilor hitlerişti. La polul luminos, de o

aleasă inspirație poetică, se află tema corală a introducerii, care redă metaforic începutul noii istorii a României eliberate : „Trec anii ca valul, ca spumele mării / Ce leagăn-o lume-ngropată / O stîncă se-nalță deasupra uitării / O vară fierbinte, curată". În partea a doua — *pesante* — un motiv ritmic-armonic de expresie sfîșietoare este dezvoltat pînă în apogeul tensiunii sale interioare, pentru ca secțiunile a treia și finalul să pună în lumină mersul adevărat, drept al istoriei. De la începutul fugii corale, pe o temă de o energie ascendentă asistăm la amplificarea emoțională care culminează cu o passacaglie în care elementul victorios, optimist se afirmă cu impetuozitate. Încă din această lucrare, procedeele de dezvoltare ritmică și armonică precum și soluțiile unei orchestrații de vie plasticitate descriptiv-emoțională fac să se desprindă liniile stilului vocal-simfonic viguros și personal al lui Tiberiu Olah.

Dintre cantatele inspirate de avîntul construcției socialiste s-a remarcat prin forța expresiei *Cantata anilor-lumină de* Anatol Vieru, pe versuri de Nina Cassian. Textul aduce elogiul efortului rodnic pe care poporul eliberat îl face pentru desăvîrșirea cuceririlor sale. Compozitorul folosește într-o concepție liberă principiile formei de sonată, solicitînd acesteia marile posibilități de a reda clocotul de viață și elanul creator. Cele două teme — dintre care a doua preia melodia cunoscutului cîntec *Țară scumpă, să trăiești,* compusă de Anatol Vieru pentru muzica filmului *Pe drumurile României* — sînt două ipostaze diferite doar ca nuanță ale aceluiași material tematic volitiv, stenic. Se remarcă dezvoltarea, am spune explozivă, a potențelor temelor, subliniată printr-o ritmică alternativă și printr-o instrumentație de efect penetrant și activ. *Cantata anilor lumină,* evitînd încheierea festivă devenită convențională, conchide într-o atmosferă destinsă, în raport cu planul emoțional al întregii lucrări.

Cantata patriei de Laurențiu Profeta, pe text de Eugen Frunză, cuprinde de asemenea, redate simbolic, momente de seamă ale istoriei țării ; ea se distinge prin construcția limpede, echilibrată și printr-o orchestrație vie, dinamică. O cîntare convingătoare prin expresia cizelată, concisă și densă emoțional o aduce patriei socialiste *Cantata festivă* de Aurel Stroe, pe versuri de Victor Tulbure, omagiu la un deceniu și jumătate de la Eliberarea țării de sub jugul fascist : „Oriunde aș fi, te întîlnesc în cale/O țara mea cu tîmple de argint/ Mă-nalț în piscul frumuseții tale/ Te apăr, și te laud, și te cînt". Tratarea în culori puternice a materialului tematic de rezonanță populară, cu o structură modală ingenios realizată reliefează o esență lirică, de convingător elan sărbătoresc.

Trăsături asemănătoare, în aceeași categorie a cantatei lirice pe tema patriei, prezintă *Cantata festivă* de Ștefan Niculescu, pe versuri de Nina Cassian, lucrare de o vibrație caldă, luminoasă, precum și cantatele *Mai multă lumină și Povestea bradului* de Sabin Drăgoi, *Minerii Jiului* de Teodor Bratu, *Cantata Partidului* de Emil Simon, care pun în prim plan discursul coral. Semnificativă pentru creația de cantate inspirate din viața și năzuințele tineretului este *Cantata de cameră* de Andrei Portfetje, tălmăcire muzicală personală a unor versuri din ciclul *Primele iubiri* de Nicolae Labiș. Alte cantate sînt dedicate unor locuri și oameni de pe meleagurile patriei noastre care au înflorit sub soarele Republicii. Printre acestea menționăm *Odă orașului meu,* cantată de Theodor Grigoriu, inspirată din clocotul prefacerilor înnoitoare care au cuprins în anii socialismului orașul Galați. Împreună cu poeta Nina Cassian, compozitorul exprimă prinosul de admirație față de omul contemporan, făuritor de frumos și de bine în Galațiul de azi.

Întregesc peisajul creației vocal-simfonice inspirată din tematica istorică a zilelor noastre *Cantata patriei* de Constantin Arvinte, *Odă* de Dumitru Capoianu, *Cantate* de Corneliu Cezar, cantata *Izvoarele păcii* de Nicolae Coman, *Odă pentru republică* de Cziki Boldiszar, cantata *Libertatea* de Wilhelm Demian, cantata *Se construiește lumea noastră* de George Draga, *Cantata festivă* de Theodor Drăgulescu, cantata *Drapelul* de Grigore Nica, *Cantata pentru pace* de Franz Xaver Dressler, cantata *Inscripție* de Vasile Herman, cantata *Casa* de Ștefan Mangoianu, cantata *Românie, țară de vis* de Vasile Spătărelu, cantata *Cîntare unui ev aprins* de Cornel Țăranu, cantate de Aladar Zoltan, cantata *Țara mea* de Ștefan Zorzor, *Cantata Bucureștiului* de Alfred Mendelsohn precum și oratoriile *Zorile de aur* și *Pămînt dezrobit* de Gh. Dumitrescu și *Sub soarele păcii* de Hilda Jerea.

Punînd în valoare virtuțile specifice de adîncire a trăirii emoționale, a gîndirii filozofice, creația simfonică a găsit în tema vieții contemporane, în temele istoriei României noi, bogate motive de inspirație. Amintim astfel *Ritmuri citadine* de Nicolae Beloiu, *Imagini bucureștene 1959, triptic simfonic* de Pascal Bentoiu, *File de Letopiseț,* lucrare dedicată Iașului natal reconstruit și înflorind în zilele noastre, de către compozitorul Dumitru Bughici ; *Simfonia Ploieșteană* inspirată din epopeea eroică și din viața creatoare a acestui important centru muncitoresc și punct industrial al patriei, oraș natal al compozitorului Paul Constantinescu ; același creator a realizat rapsodia *Înfrățirea,* dedicată prieteniei dintre poporul român și naționalitățile conlocuitoare ; *Simfonia a XVI a „Triumful păcii"* de Dimitrie Cuclin, *Simfonia a III a „Reconstrucția"* de Alfred Mendelsohn, Suitele simfonice *Impresii din Reșița* de Walter Mihai Klepper, *Imagini hunedorene* de Adalbert Winkler și uvertura *O zi de vară* de Zeno Vancea redau imagini și

sentimente ale vieții plină de avînt constructiv din domenii diferite ale realității contemporane. *Simfonia a II-a a Republicii* de Nicolae Buicliu și *Simfonia a IV-a „Apelul păcii"* de Alfred Mendelsohn precum și *Simfonia a II-a* de Gheorghe Dumitrescu își concretizează mesajul actual prin fuziunea cu stihuri ale poeților noștri. Dedicată celei de a 15-a aniversări a republicii, *Simfonia a II-a de Gh. Dumitrescu* este axată pe un cîntec de mase inspirat de versuri ale lui Nicolae Labiș, aducînd cîntare patriei socialiste. El constituie materialul tematic pentru impetuoasele construcții polifonice ale ultimei părți — *andante maestuoso* — susținută de soliști vocali, cor și orchestră ; „Pe pămîntul acesta se-nalță furnale/Cu lava fierbinte în miez clocotind/ Sub pămîntul acesta își taie o cale/ Minerii, spre roca de fier și de-argint"/.

Genurile operetei și al operei sînt strîns legate de tematica vieții contemporane. Aceasta a inspirat operetele *N-a fost nuntă mai frumoasă* de Nicolae Kirculescu, *Plutașii de pe Bistrița* și *Tîrgul de fete* de Filaret Barbu, *Culegătorii de stele* de Florin Comișel, *Colomba* și *Fetele din Murfatlar* de Elly Roman, *Se mărită fetele* de George Grigoriu. Cele mai frumoase pagini din aceste creații exprimă un lirism tineresc și dragoste de viață. În domeniul operei s-au remarcat creații ce realizează cu mijloace specifice o adevărată sinteză a momentelor cruciale, a figurilor de seamă, a generațiilor care au înfăptuit și care reprezintă istoria patriei. Amintim astfel opera *Trei generații* de Sergiu Sarchizov pe libret de Lucia Demetrius și opera *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan. Opera-frescă *Trepte ale istoriei* este o creație aparținînd concepției moderne de structurare a genului, caracterizată printr-o dinamică aparte a elementelor sincretice. Aceasta înseamnă că acțiunea operei se deplasează din zona liric-dramatică consfințită de marea tradiție a genului, în zona simbolurilor, a metaforelor cuprinzînd într-un viu dialog spațiul și timpul. Din punct de vedere muzical, locul formelor determinate îl iau fluxul elementelor improvizate, formele prin excelență deschise. Opera *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan dezvoltă ideea unității istoriei noastre ca o continuitate a voinței de libertate și demnitate manifestată într-o diversitate de momente și figuri care alcătuiesc istoria. Pe plan muzical, devenirile de la faza de etnogeneză pînă la lupta pentru unire, pentru independență și pînă la momentul contemporan al insurecției și al triumfului zorilor noi sînt întruchipate de către soliști, cor și orchestră într-o acțiune muzicală de remarcabilă elasticitate și viață, în timp ce ideea unității este permanent subliniată de o formație coral-instrumentală restrînsă care activează de-a lungul lucrării. Elemente muzicale autentic folclorice apar ca premise ale construcției dramatice, intrînd apoi într-o ingenioasă sinteză cu elemente sonore, noi, insolite, cerute de firul evenimentelor evocate.

Remarcînd de asemenea aportul muzicii de fanfară, reprezentată prin lucrări ca poemul vocal-simfonic *Victoria* de Dumitru Eremia, aportul muzicii corale și al muzicii ușoare ale căror valori de frunte sînt în linii esențiale inspirate din realitățile patriei socialiste, din istoria care se scrie sub ochii noștri, subliniem în concluzie că sub toate cele trei aspecte la care ne-am referit — și anume inspirația din trecutul îndepărtat, din istoria modernă și contemporană a României —, realitățile istorice au generat un bogat orizont de idei și sentimente, oferind muzicii substanță poetică și dramatică generoasă. Această îngemănare între istorie și actul de creație muzicală are și va avea în viața de azi și de mîine a poporului nostru nemărginite perspective de afirmare.

Cercul prietenilor muzicii românești la Clubul Uzinelor „Republica"

După ani în care prin inerțiile unor filarmonici concertele — lecții, și în general formele concertistice — educative s-au degradat pînă la anulare, genul cunoaște în ultimele două stagiuni un reviriment mai mult decît îmbucurător.

Noua generație de tineri, care a invadat literalmente sălile de concert, a impus instituțiilor reeditarea unor formule educative, refacerea arsenalului de mijloace menit să pregătească multilateral drumurile iubitorilor de muzică spre marea artă, spre înțelegerea capodoperelor creației muzicale naționale și universale. Și ca întotdeauna, cuvîntul s-a dovedit un ajutor de prim ordin al muzicianului și profesionistului dornic să atragă spre arta sunetelor noi auditori.

Dar în acest reviriment al genurilor educativ — muzicale trebuie să facem o mențiune specială pentru o inițiativă semnată de Uniunea compozitorilor, inițiativă capabilă, fără discuții, să contribuie mai mult decît orice alte manifestări, la o largă pătrundere a muzicii în mase, la formarea publicului.

Acum trei ani, în urma unui colocviu pe care un grup de creatori — în frunte cu maestrul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor — îl avea cu cîțiva muncitori de pe platforma industrială „23 August", la clubul Uzinelor Republica a fost înființat, cu sprijinul Consiliului Sindicatelor din sectorul 3 al Capitalei, primul cerc de „Prieteni ai muzicii românești".

Lună de lună, numeroși compozitori și muzicologi s-au întîlnit cu sute de muncitori și tehnicieni ; s-au stabilit cu acest prilej contacte de mare utilitate pentru creatori, în verificarea valorilor lor artistice, contacte care s-au transformat, pentru audienți, într-o reală școală muzicală, școală în care sute de participanți au fost îndrumați spre înțelegerea creației contemporane românești, a locului ei în contextul vieții artistice internaționale.

Și an de an, după o suită de convorbiri, de audiții, cîțiva dintre cursanții care se simt mai bine pregătiți participă la un inedit concurs sub genericul „Recunoașteți tema ?", concurs care permite participanților să-și verifice cunoștințele asimilate de-a lungul unui „an școlar", iar organizatorilor să testeze stadiul pregătirilor, să întocmească, pe baza rezultatelor acestui concurs, liniile directoare ale activităților viitoare.

Am avut bucuria de a prezenta concursul din acest an.

In fața unui juriu compus din Dr. Vasile Tomescu, secretar al Uniunii compozitorilor, compozitorii Wilhelm Berger, secretar al Uniunii compozitorilor, Nicolae Kirculescu, Zaharia Popescu, Ion Chioreanu și Elena Haită, bibliotecară a clubului, cîțiva candidați au dat în scris răspunsuri capabile a circumscrie nu numai suma de informații ci și opiniile lor cu privire la o serie de lucrări din diferite domenii ale creației simfonice, camerale, cîntecului de mase, muzicii ușoare.

În domeniul simfonic-cameral, dintr-o listă de 10 lucrări (cuprinzînd printre altele *Sonata III-a* de George Enescu, *Simfonia* de Mihail Jora, *Variațiuni simfonice pe o temă de Anton Pann* de Theodor Grigoriu, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Pascal Bentoiu, *Concertul pentru orchestră* de Anatol Vieru etc.) toți concurenții, spre bucuria juriului, au recunoscut exemplificările din *Sonata* lui Enescu și *Variațiunile* lui Theodor Grigoriu.

Cu totul elocvente pentru nivelul pregătirii concurenților, pentru temeinicia audițiilor făcute în cursul anilor, pentru statutul lor de „meloman", au fost răspunsurile la seria de întrebări în care li s-a cerut să prezinte momente din viața și creația unor muzicieni ca Mihail Jora, Gheorghe Dumitrescu și Elly Roman, în care li s-a cerut să vorbească despre legăturile dintre acești creatori și alte domenii ale artei, în care li s-a cerut să definească cîteva din trăsăturile caracteristice ale muzicii lor.

După o temeinică selecționare a răspunsurilor, juriul a decernat premii și mențiuni următorilor concurenți : *Elena Brebu*, calculatoare la Uzinele Progresul — Premiul I ; *Valeriu Petrovici*, inginer la oficiul de calcul al Uzinelor 23 August — Premiul II ; *Cecilia Tănase*, planificatoare la Uzinele Progresul-Premiul III ; *Ion Călinescu*, tehnician la FMUAB, -Mențiunea I-a ; *Cristina Scurei*, filatoare la F.R.B. — Mențiunea a II-a și *Aurel Popa*, muncitor turnător la Uzinele de Mașini Unelte — Mențiunea III-a.

La încheierea celui de-al treilea an, „Cercul prietenilor muzicii românești", inițiat pentru muncitorii, tehnicienii, inginerii uzinelor de pe platforma industrială „23 August" se dovedește o acțiune de mare eficiență în popularizarea valorilor muzicii românești, în stabilirea unor legături trainice, cu ample implicații creatoare și educative și indiscutabil, acest fructuos dialog trebuie augmentat, trebuie să servească drept model în organizarea unor acțiuni similare în alte mari întreprinderi, trebuie să stea la baza unui plan bine gîndit de activități organizate de Uniunea compozitorilor și Radioteleviziunea Română pentru răspîndirea muzicii în mase, pentru cultivarea dragostei pentru muzica românească în rîndul tinerei generații.

Iosif SAVA

Personalitatea muzicii românești

de Viorel COSMA

Ideea existenței unei *școli muzicale* românești încă din secolul trecut nu mai constituie astăzi doar expresia unui sentiment de mîndrie națională, ci o realitate concretă, indubitabilă. Chiar în fața reprezentanților unor culturi muzicale de îndelungată tradiție artistică, muzica românească contemporană este continuarea unei v e c h i școli de compoziție.[1]) A recunoaște însă individualitatea estetică, *originalitatea* școlii românești, mai ales în contextul muzicii veacului XX, înseamnă a conferi atribute de universalitate, dacă nu întregii mișcări artistice din perioada interbelică, cel puțin cîtorva reprezentanți de seamă, în frunte cu George Enescu. Socotim că putem revendica astăzi ceva mai mult : *personalitatea* muzicii românești în peisajul artei contemporane. Și aceasta cu atît mai mult, cu cît înșiși străinii o recunosc deschis.[2])

Așadar, *național, original, personal* sînt trei atribute artistice majore, trei noțiuni estetice fundamentale inseparabile, egale, necesare, și totuși în realitate „trepte" diferite ca ierarhizare artistică a muzicii culte românești.

În prima etapă de închegare și maturizare a școlii noastre muzicale (1859—1918), principala aspirație a creatorilor a fost afirmarea ființei naționale, prin intermediul artei sunetelor. Folclorul (chiar dacă nu întotdeauna cel mai autentic) a constituit temeiul esențial de inspirație a compozitorilor. Apelul la cîntecul popular a insuflat creației culte semnificații profund patriotice, în strînsă concordanță cu lupta maselor pentru cucerirea independenței naționale. Bazele clasicismului nostru muzical rămîn deci strîns legate de evenimentele politico-sociale ale epocii. Căci așa cum remarcase Goethe, autorul clasic național se ivește atunci cînd „în istoria poporului său se petrec evenimente majore", cînd „găsește unitatea în sînul poporului", cînd descoperă „adîncime în sentimentele neamului" și cînd pătruns de patriotism — „creatorul este capabil să iubească și trecutul și prezentul".[3])

A doua etapă istorică (1918—1944) este momentul de conturare a unor individualități creatoare autentice ca : George Enescu, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Paul Constantinescu, al căror ideal estetic depășise faza „folclorismului" îngust, local. Abordarea și promovarea formelor mari (simfonia, opera, baletul, oratoriul), încercarea de asimilare a esteticii curentelor înnoitoare (impresionism, verism, neoclasicism, expresionism) și a tehnicilor de limbaj muzical modern (atonalism, politonalism[4]), într-un cuvînt strădania de sintetizare a diverselor elemente de cultură modernă, se uneau cu dorința nemărturisită de *iradiere* a tot ceea ce se năștea original, personal.

Prezența lui George Enescu, Stan Golestan și Marcel Mihalovici în gruparea internațională *École de Paris* (1925),[5]) sau încadrarea lui Filip Lazăr și Marcel Mihalovici în societatea *Triton* (1928), reflectă aceleași tendințe de pătrundere a compozitorilor români în circuitul artistic universal.

„Muzica românească se găsește azi — remarca George Breazul, în lucrarea *Patrium Carmen* (1941) — în plin avînt al căutării și afirmării *originalității* ei. (subl.n.). Nu se pot ascunde tendințele ei de a-și însuși idealurile de artă ale occidentului muzical, de a rezolva în spirit românesc problema creației unei proprii arte culte și de a valorifica muzica, potrivit naturii și puterilor ei deosebite, ca factor educativ în formația omului român".[6])

În sfîrșit, creatorii etapei contemporane (1944—1974), avînd deja cîștigate atributele de maturitate ale școlii naționale și chiar de afirmare internațională, s-au concentrat spre atingerea sintezei spirituale : personalitatea artistică. Pluralitatea timbrelor particulare, diversitatea și originalitatea stilurilor componistice, subordonate însă aspirațiilor majore ale idealului comun al societății noastre socialiste, au conturat tot mai pregnant personalitatea muzicii românești.

Care sînt de fapt c o n s t a n t e l e definitorii ale creației noastre ? Prin ce se d i f e r e n ț i a z ă, se recunoaște dar totodată se i d e n t i f i c ă geniul muzical cult românesc, față de alte culturi muzicale ? Dacă personalitatea-sinteză cumulează un *summum* de personalități, de stiluri, de voci neconfundabile de prestigiu universal, dispune oare muzica contemporană românească de aceste forțe artistice ?

Muzica noastră cultă a izvorît din două filoane naturale, peste care s-au suprapus inerentele influențe venite din estul și vestul continentului (fără a-i altera ființa națională) : muzica *populară* și muzica psaltică *bizantină*. Surse de o infinită bogăție artistică, folclorul și cîntarea de strană, au păstrat din moși-strămoși fondul spiritual ancestral al traco-dacogeților. Dacă melosul popular românesc — atît de u n i t a r în ansamblul său și totuși atît de d i v e r s în formele și genurile promovate în diferite regiuni ale țării — a constituit coloana vertebrală a vieții artistice din evul mediu pînă în epoca modernă, asigurîndu-ne *c o n t i n u i t a t e a* graiului autohton, același folclor a continuat să slujească și compozitorilor din sec. XIX — XX ca sursă de *unificare* a limbajului muzical național,

Astăzi, surprinzătoarele soluții de ritmică, heterofonie, culoare timbrală, melodie, armonie, formule arhetipale, tehnică aleatorică, cadențe ș.a. demonstrează vitalitatea folclorului nostru.

Cealaltă sursă străveche (muzica bizantină), afirmată odată cu apariția creștinismului în zona suddunăreană încă din pragul sec. II e.n.,[7]) folosind inițial ca limbă de cult *latina* (nu exclusiv greaca veche, cum se știa pînă azi),[8]) apoi slavona și greaca, iar din sec. XVI—XVII limba *română* a oferit culoarea oriental-europeană a melosului nostru. Lumea sonoră de o rară originalitate a monodiei vocale bizantine a menținut și a cultivat gustul creatorului român pentru *melodie*, altă constantă fundamentală a personalității muzicii românești. Multă vreme socotită rigidă, înghețată, împietrită, cîntarea de strană a devenit astăzi sorgintea sonoră a inedităților isoane, pedale, serii specifice de intervale, de sunete netemperate și nedeterminate, dar nu mai puțin izvorul melodic de multiple sugestii modale. Poate că și factura preponderent v o c a l ă, nu instrumentală, a melodismului românesc pornește tot de la originea cîntului de strană și a melosului nostru popular. Prioritatea genurilor și formelor vocale în folclorul românesc (întocmai ca în celelalte culturi orientale sud-est-europene), talentul înnăscut al țăranului nostru pentru cînt, precum și arta unanim recunoscută pe plan mondial a cîntăreților români, nu reflectă în ultima analiză o trăsătură specifică a culturii muzicale românești ? Oare „mult duioasa limbă românească" nu a împrumutat și ea particularități timbrale acestei melodii ? „Românii au în timbrul lor vocal o predispoziție specială"... — remarcă regizorul de operă vest-german Hermann Wedekind, într-un recent interviu din revista *Ramuri* — care „vine din melodicitatea limbii române".[9])

Istoricii literaturii și filozofii au demonstrat că sentimentul *dorului* reprezintă una din constantele majore ale literaturii române.[10]) Termenul rămîne — în ciuda încercărilor de tălmăcire riguroasă, chiar a lingviștilor țărilor latine — intraductibil. Lirismul nostalgic al muzicii românești, este fără îndoială, echivalentul sonor al sentimentului de dor. *„Roumanie, terre du dor"* — a devenit de aproape o jumătate de veac o expresie curentă pe mapamond. Dar, așa cum foarte bine au remarcat unii exegeți (Lucian Blaga, Mircea Eliade, Mihail Ralea, Tudor Vianu, Constantin Ciopraga), lirismul românesc îmbracă două forme opuse :*pastoral* și *prometeic*. Ele își au originea în străvechiul mit orfeic, peste care s-a suprapus mitul mioritic.[11]) De aci, bogăția de nuanțe expresive, originale, proprii personalității muzicii românești : vigoarea, optimismul, vitalitatea interioară.

Așezat geografic este la un punct de intersecție a culturilor occidentale și orientale, poporul român a știut să se adapteze și să asimileze tot ceea ce i s-a potrivit spiritului său cumpănit, măsurat, ponderat. De aici și legătura permanentă cu tradiția vie. „Marea noutate în arta noastră muzicală de azi — scria George Breazul în 1941 — este tocmai tradiția, ale cărei valori pătrund în patrimoniul culturii românești și-și dovedesc roadele în creație".[12]) Pe bună dreptate s-a remarcat că e c h i l i b r u l solar, structural, de esență *clasică*, constituie o altă constantă a culturii noastre. Trăsătura se identifică perfect și în muzica românească, opera enesciană de pildă ilustrînd în chip magistral acest atribut al personalității artistice. În creația lui Enescu, inedițul, revoluționarul, noul, reprezintă un fenomen lipsit de spectaculozitate exterioară, care nu conține „nimic senzațional sau chiar șocant — ca multe din lucrările-cheie ale secolului nostru — degajînd totuși — sublinia muzicologul Ulrich Dibelius — o îndrăzneală conștientă de sine, care surprinde și fascinează". [13])

Și tot aceluiași sol natural geografic, atît de variat și de colorat, dominat de pădurile imense de brad și de codrii de stejar de odinioară, din care s-a născut sentimentul naturii (admirabil transpus de geniul popular în simbolicul viers românesc de *„frunză verde"*), i se poate atribui acea *policromie sonoră*, ce domină personalitatea-sinteză a muzicii românești contemporane. Există un autentic *simț al culorii timbrale* în creația românească. Bogăția de nuanțe — de la cele mai pale și moi, pînă la cele mai vii culori — reprezintă, întocmai ca măiestrele cusături țărănești ale portului național, o simfonie luxuriantă de fantezie, de imaginație sonoră.

Desigur că această lume a ideilor ce definește personalitatea muzicii românești, nu poate fi concepută în afara creatorilor ce au produs lucrările. Marile personalități sînt de regulă irepetabile, unice. Pe drept cuvînt s-a constatat că toți „marii" au fost în primul rînd naționali, [14]) că cei mai originali creatori s-au impus printr-un *stil* propriu de exprimare. Astăzi, în contextul exploziei informaționale și al nevoii permanente de autodepășire a canoanelor, a tehnicilor, se mai pot identifica individualitățile artistice ? Nu cumva adaptabilitatea permanentă și rapidă la sisteme, curente, limbaje a compozitorilor va duce la estomparea și chiar la dispariția personalităților ? Răspunsul ni se pare limpede : patrimoniul universal, istoria culturii vor reține numai capodoperele și numele acelor muzicieni care au exprimat ideile majore ale epocii lor, în limbaj personal, fără a-și trăda ethosul național. Prezentînd „operele caracteristice ale marilor curente care animă muzica epocii noastre în tendințele cele mai diverse și cele mai avansate" — spre a folosi exact formularea din catalogul editurii pariziene Salabert — criticul muzical francez Claude Rostand recunoaște în cele peste 50 de lucrări

ale compozitorilor noștri, o „școală românească" care a abordat „cu îndrăzneală și imaginație posibilitățile artei noi".[15])

Personalitatea-sinteză a muzicii românești nu se mai exprimă azi printr-un corifeu genial, ci prin mănunchiul de personalități artistice, capabile să comunice sintetic idealurile colective ale poporului nostru, ale societății timpului nostru.[16])

Stilul muzical eterogen din secolul al XIX-lea (acest *pluralitantum* alcătuit din lucrări promițătoare, dar fără alt numitor comun, decît folclorul românesc, prezentat adeseori în „stare brută") a atins astăzi o *esență* personală universală,[17]) în care pînă și originalitatea individuală se contopește cu natura spirituală general-umană a românului într-o expresie nouă, superioară.[18]) „Cred în creația muzicală românească și în valoarea ei universală" — mărturisea în aprilie 1974 dirijorul Edgard Doneux, după ce prezentase în primă audiție o lucrare a unui excepțional stilist (M. Andricu).[19]) „Descoperirea cea mai uluitoare — constata în 1970 un alt exeget occidental al artei, muzicologul Urlich Dibelius — este aceea că muzica românească modernă dispune astăzi de o bază largă și trainică de talente cum nu există poate în nici o altă țară din lume".[20]) Este desigur și explicația surprinzătoarelor declarații ale unor șefi de state, care nu au ezitat să perifrazeze denumirea statului *România* cu „Patria muzicală a lui Enescu". Identificarea ne măgulește, dar fără îndoială, ne obligă să apărăm și să impunem personalitatea muzicii noastre românești contemporane.

---

[1]). În catalogul editurii muzicale Salabert din Paris (1969), criticul francez Claude Rostand remarca în prefață : „Le présent catalogue nous révèle un secteur encore mal connu de la production actuelle : la jeune école roumaine". Așadar, tînăra școală românească presupune existența și implicit recunoașterea vechii noastre școli muzicale.

[2]). Ocupîndu-se de creația lui Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru și Aurel Stroe, criticul muzical al ziarului *Süddeutsche Zeitung*, Ulrich Dibelius, afirmă : „Toți patru, profund deosebiți ca temperament și tendință artistică, reprezintă o coordonată hotărîtoare a muzicii românești actuale. Dar, alături de acest grup, cîmpul talentelor se deschide larg în diferite direcții — Pascal Bentoiu (1927), Wilhelm Berger (1929), Adrian Rațiu (1928), Dan Constantinescu (1931), Cornel Țăranu (1934), Alexandru Hrisanide (1936), fie ei mai conservatori sau mai tentați de experiment, dar posedînd întotdeauna temeinicia meșteșugului solid în punctele de plecare și originalitatea în concluzii". Apud : *Șansele muzicii românești. Impresii de la Festivalul Enescu.* În : *Prisma*, București, nr. 11—12, 1970, p. 79. Iar în privința artei interpretative, cronicarul spaniol X. Montsalvatge scria : „Parece evidente que Rumania es actualmente un centro musical extraordinario activo que posibiliza la expostación de auténticos talentos, tanto en el campo de la musica vocal como instrumental". În : *La Vanguardia espanola*, Barcelona, 24 noiembrie, 1970, p. 50.

[3]). Felix Werner. *Konzertbuch*, Berlin, Henschel Verlag, 1960, p. 121.

[4]). Dacă Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, Alfonso Castaldi, Theodor Rogalski, Dimitrie Cuclin, George Enacovici, Constantin Brăiloiu nu au rămas străini de impresionismul francez, Alexandru Zirra și Constantin C. Nottara de verismul italian (opera *La drumul mare*), Filip Lazăr de neoclasicism, Marcel Mihalovici și Ionel Perlea de expresionism, în schimb unele lucrări ale lui Zeno Vancea, Matei Socor și Constantin Silvestri reflectă însușirea cîtorva elemente de atonalism și politonalism.

[5]). Pittion, Paul. *La musique et son histoire.* Vol. 2, Paris, Les Editions ouvrières, 1961, p. 405—408.

[6]). Breazul, G. *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești.* Craiova, Ed. Scrisul Românesc, /1941/, p. 8—9.

[7]). Radu, Dumitru. *Începutul creștinismului în Dacia (I).* În : *Tribuna României*, București, 2, nr. 22, 1 octombrie 1922, p. 11. „Sigur este faptul că în Dacia au existat creștini chiar de la sfîrșitul secolului I și la începutul secolului al II-lea. În rîndurile populației daco-romane creștinismul a pătruns pe diverse căi. În primul rînd, prin coloniști aduși din ținuturile sud-dunărene, anume din Moesia, din Iliria și mai ales din Asia Mică și Siria. De asemenea, prin soldații unităților militare (de pildă, Legiunea XIII-a „Gemina", așezată la Apulum — Alba Iulia și Legiunea V-a „Macedonica", așezată la Potaissa — Turda). Aceștia, după eliberarea din armată, se căsătoreau și stabilindu-se aici, întemeiau familii creștine".

[8]). Daicoviciu, C. *Care este adevărul ?* În : *Tribuna*, Cluj, 16, nr. 9 (793), 2 martie 1972, p. 12. „Aproape toate piesele paleocreștine aflate pe teritoriul fostei provincii în sec. IV (ev. și V) nu sînt orientale, ci după cum s-a observat... fie sud-dunărene, deci romano-bizantine, fie din occidentul illiroroman. Ambele zone sînt *latinofone*, iar terminologia de bază a acestui creștinism dacic e *latină* și, desigur, și propovăduirea s-a făcut în această limbă. Importanța excepțională a acestei propagande creștine în limba Romei pentru desăvîrșirea romanizării, nu poate scăpa nimănui".

[9]). Moldovan, Claudiu. *„Arta nu cunoaște granițe".* În : *Ramuri*, Craiova, 11, nr. 4 (118), 15 aprilie 1974, p. 13. Și cronicarul spaniol J. Roman Vicedo scria despre școala noastră de canto : „Cîntărețele romănce sînt înzestrate cu acea superioritate care le conferă, în cadrul respectivelor țesături vocale, o amploare și robustețe unită cu o anumită frumusețe timbrală, care le situează printre cîntărețele de prim rang". În : *Diario de Elche*, Elche, 22 februarie 1974.

[10]). Recent, istoricul literar Constantin Ciopraga a efectuat o amplă sinteză în problema *Personalității literaturii române*, remarcînd : „Starea „dor" e așa particulară și așa de mult împletită din nuanțe, încît de ea țin pînă și vocala și consoanele înșile ale cuvîntului dor... Literatura aspiră să le împrumute voci, dorul fiind o modalitate specifică poeziei, artei : un meta-limbaj", Iași, Ed. Junimea, 1973, p. 55.

[11]). Ciopraga, Constantin. *Personalitatea literaturii române*, op. cit., p. 86.

[12]). Breazul, G. *Patrium Carmen*, op. cit., p. 557.

[13]). Dibelius, Ulrich. *Șansele muzicii românești*, op. cit., p. 78.

[14]) Pompiliu Marcea citează pe G. Ibrăileanu : „Toți scriitorii socotiți mari sînt tocmai cei socotiți și mari naționali". *Despre personalitatea literaturii române.* În : *Luceafărul*, București, 17, nr. 14 (623), 6 aprilie 1974, p. 3.

[15]). Rostand, Claude. *Préface.* În : *Jeune école contemporaine.* Catalogue. Paris, Ed. Salabert, /1969/, p. 4.

16). „L'oeuvre apparaît ainsi typique de l'actuel courant „majoritaire" de la musique des pays de l'Est comme s'appropriant tous les moyens d'expression de la musique contemporaine au service d'une idée humaniste de la culture, et s'appuyant volontiers sur le patrimoine culturel collectif ou national". Jean Louis Martinoty. *L'Opéra contemporaine à Marseille. „Hamlet" de Pascal Bentoiu.* În : *L'Humanité,* Paris, 9 mai 1974.

17). Într-o cronică muzicală germană, privind o primă audiție de Ștefan Niculescu, lucrare fără apel de folclor, autorul remarca totuși „culoarea națională" a piesei : „Sein *Triplum* für Flöte, Cello und Klavier, das mühelos das neue Vokabular der plusierenden Klangbänder und schnell wechselnden Gruppen mit *nationalen Farb* (s.n.) verbindet, fand für sein spontanes Stück wenigstens eine intensive Darstellung". J.qu. *Konzert das Studiois Neue Musik in der Akademie der Kunst.* În : *Die Welt,* Berlin, 30 aprilie 1971.

18). „Hamlet" de Pascal Bentoiu est une oeuvre bien moderne mais harmonieusement belle, même dans les moments les plus tragiques, les plus pathétiques. Et cette oeuvre est toujours riche d'humanité vraie... Les compositeurs d'aujourd'hui y ont une conception de la musique plus „humaine" (et peut-être humaniste), plus communautaire, plus populaire, au vrai sens du mot, que celle de bien des auteurs d'avantgarde en Europe occidentale. Jean Abel. *„Hamlet" de Bentoiu à l Opéra : Une grande réussité, audacieuse avec intelligence et goût.* În : *Le Provençal,* Marseille, 27 aprilie 1974.

19). Ioan, Angela. *Edgard Doneux : Profunda mea simpatie pentru România* În : *Contemporanul,* București, nr. 19 (1434), 30 aprilie 1974, p. 9.

20). Dibelius, Urlich. *Șansele muzicii românești,* op. cit., p. 79. Iar compozitorul polonez Witold Lutoslawski declara recent : „Cred că muzica românească trăiește momente de mare dezvoltare și în mod cert de mare viitor". În : *Tribuna,* Cluj, 18, nr. 11 (899), 14 martie 1974, p. 13.

Problematica actualității în teatrul muzical românesc contemporan

de Grigore CONSTANTINESCU

În muzică, fără îndoială, cele mai aprinse dezbateri continuă să le suscite teatrul muzical, considerat în permanență document artistic al contemporaneității în strîns dialog cu publicul. Diversitatea pe care o constatăm actualmente în formele de manifestare cuprinse în ideea de teatru muzical [1]) mă îndreptățește să delimitez, de la început, una din zone, propusă observării — *creația și spectacolul de operă.* Nu este o delimitare valoric selectivă, ci o proporționare a abordării problemelor la dimensiunile prezentei cercetări.

Retrospectiva celor trei decenii de viață artistică românească se dovedește extrem de bogată și, mai ales, demonstrează elocvent continuitatea armonioasă a unei tradiții, a unei experiențe românești în domeniul operei, experiență ce urcase prin cîteva creații, treptele universalității. Ceea ce încerc acum este analizarea situației teatrului muzical contemporan prin prisma *unui* aspect care îi condiționează însăși existența — *actualitatea.*

Prin imperativul actualității, compozitorul, poetul, interpretul, publicul, se află cuprinși într-o acțiune comună, de determinare reciprocă, de formare și evoluție simultană. Și, numai astfel se poate justifica dreptul de a intra în istorie al operelor create în ultimele trei decenii, precum și dreptul spectatorului să le judece ca un răspuns valabil la problematica existenței sale. Iată de ce primatul actualității poate, fără exagerare, deveni un criteriu de analiză a cercetătorului, de ordonare a concluziilor după o metodologie specifică. Este ceea ce propun, alegînd patru ipostaze ce mi se par esențiale : *Actualitatea tematicii ; Actualitatea limbajului ; Actualitatea interpretării ; Actualitatea mijloacelor de difuzare a operei de artă.*

Să remarcăm, de asemenea, tot pentru fixarea principiilor pe care se bazează prezentele considerații, că ultimele trei decenii oferă un material capabil să reflecte condițiile de afirmare a școlii componistice românești. Marele avînt al creației și al interpretării, orientarea plină de învățăminte spre problematica contemporană, exprimată în diferite grade de pătrundere a esenței, caracterizează peisajul culturii noastre muzicale, în care teatrul muzical este o prezență de certă valoare, un semn al progresului artistic, al angajării militante a creatorilor.

Tematic, opera inspirată din istorie oferă cele mai multe aspecte, de la evocarea unor personalități, pînă la frescă, de la plasarea în trecutul îndepărtat, uneori chiar în legendă, pînă la evenimente de care ne despart puțini ani [2]). Rămîne însă stăruitoare întrebarea privitoare la actualitatea tematicii alese din acest fond, căci nu „decorativul", tabloul de „epocă", pilda moralizatoare de patriotism spectaculos, interesează. Acestea aparțin recuzitei de efecte ale secolului trecut (efecte atunci actuale în opera romantică), pe care astăzi le credem destul de puțin, tocmai datorită artificialității tematicii. Să recunoaștem, adesea operele istorice create în acest răstimp contemporan au evadat din actualitate, recurgînd la „trăsături generale" aplicate unei ambianțe, la conflicte de scenariu ce omit semnificația reală a faptelor, practicînd un stil de ilustra-

ție în manieră *épinal*. Iată de ce, cu tot numărul mare de lucrări din această arie tematică, puține sînt autenticele figuri de eroi, puține sînt și împrejurările istorice care au devenit situație simbolică și nu prilej de „a face" teatru. Bineînțeles, nu trebuie negate în ansamblu unele reușite, unele secvențe puternice — constituindu-se uneori spontan ca nucleu interesant al respectivei opere — în care ideea se comunică cu pregnanța mijloacelor dramei muzicale. Dar, inspirația din istorie, filtrată prin viziunea unor concepții contemporane, rămîne încă majoritar o problemă a cărei rezolvare determină posibilitatea ca noi generații să cunoască și prin intermediul teatrului muzical filele de glorie ale vieții poporului — de la trecut pînă în zilele secolului XX. Este principala direcție către care ar trebui orientate eforturile creatoare.

Aceeași actualitate — în alte dimensiuni — rămîne un element ce condiționează ideea validării situațiilor diverse cuprinse în comedia muzicală, comedie ce nu poate rămîne un joc în sine, amuzant, ci trebuie să urmeze sensurile și opțiunile unei anumite atitudini morale [3]). Doar că, în această direcție, teatrul muzical nu a depășit încă unica sa capodoperă românească, *Noaptea furtunoasă* de Paul Constantinescu, ceea ce înseamnă de fapt o situație foarte limitată față de dinamica vieții noastre contemporane. Absența comediei, operei bufe, inspirate din viața actuală, lipsește deocamdată literatura românească a genului de o dimensiune vital necesară.

Literatura universală și românească, domeniu de dezbatere a unor principii de estetică și filozofie, de condiție a omului, este un alt aspect important al tematicii, privind perioada de care ne ocupăm. Și aici, anterior s-a manifestat creația românească printr-un nivel maxim, datorat *Oedip*-ului enescian. Atitudinea activă, interpretarea actuală a multitudinii de teme posibile, par a caracteriza mai de grabă creațiile ultimului deceniu, în paginile operelor lui Doru Popovici sau Pascal Bentoiu[4]), față de prelucrări anterioare a unor subiecte mai mult ilustrate. Iar varianta literar-muzicală a operelor basm, ca și în cazul comediei, prin atît de restrînsa arie a lucrărilor de pînă acum nu poate sluji drept argument de diversitate a tematicii [5]), de activizare a unui anumit climat spiritual, formativ, educațional, pentru tineret.

Numai pentru urmărirea mai lesnicioasă a observațiilor, se cuvine a despărți actualitatea tematicii de actualitatea limbajului muzical, ele de altfel existînd într-o limpede unitate expresivă. Aș deosebi aici două căi — bineînțeles nimic nu se află în „stare pură", de laborator — urmate de creatorii de teatru muzical. Pe de o parte drumul tradiției, preluat ca atare, cu întregul cortegiu de modalități ce au consacrat tipul de operă națională. Pe de altă parte, tendințele de evoluție în tempoul istoric al teatrului muzical universal, preluat fără evadarea din spațiul spiritual românesc. Cred că nu greșesc considerînd această a doua opțiune drept mai potrivită actualității operei ca gen, dacă ținem seama că opera este un tip de creație care presupune o continuă confruntare a elementelor expresive, dincolo de limitele specificului autohton, numai astfel putînd să reprezinte un popor, o epocă (așa cum o demonstrează de altfel și istoria genului). Opera are nevoie de o actualitate a limbajului, fără de care epigonismul și descoperirea unor lumi știute, grandilocvența romantică și obsesia monumentalului, fac din creații apărute prea tîrziu, doar documentele muzeistice. Formulele contemporane în operă nu sînt legate numai de tehnica de limbaj, de soluția arhitectonicii, a prozodiei ; ele tind spre noutatea cadrului oferit spre receptare — dimensiunea radiofonică (*Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu), scriitura de madrigal dramatic (*Mariana Pineda* de Doru Popovici) sau cea a montajului audio-vizual (*Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan). Este și în cazul operei terenul cel mai labil, în care de multe ori actualitatea este confundată cu moda trecătoare, cu experimentul facil. Ori opera nu trebuie să devină cameleonul istoriei muzicii contemporane, numai de teama dispariției prin concurență cu manifestări mai apropiate gustului publicului. Pragul cel mare — pentru tematică și limbaj — aparține rezolvării a însuși principiului vital de existență a genului (unic în complexitatea sa), actualitate devenind în acest sens *un nou fel de a crea, un nou fel de a exista și de a se adresa unui nou fel de public* — cel de astăzi, neconfundabil cu cel al secolelor trecute.

Dar, ating aici dimensiunea actualității interpretării. Adică, dimensiunea prin care opera devine sau nu accesibilă publicului, prin felul în care îi este prezentată. Interpretul — fie dirijor, regizor sau cîntăreț — este cel care a înțeles-o primul (sau dorește să o înțeleagă) pentru a facilita accesul publicului prin intermediul viziunii sale asupra lucrării. Viziunea tradiționalistă în regie a condamnat majoritatea montărilor de opere istorice la spectacole de fast inutil și de ambianță nesinceră, indiferentă. Doar de cîteva ori, pe parcursul stagiunilor, unii regizori au trecut peste formalismul acesta, tinzînd spre un teatru actual[6]). Dar nu este atitudinea majoritară, care ar face din interpretare o *șansă* a creației compozitorului. Interpretarea apare astfel încă drept o expunere obiectivă, neangajată, sortind abandonului lucrarea în chiar aceeași stagiune. Cîți dirijori, pe de altă parte, și-au consacrat numele prin versiunile unor partituri lirice create în aceste trei decenii, cîți sînt marii cîntăreți care aici, în opere românești, au avut cele mai mari creații ? Nu sînt întrebări retorice, ci căutări pentru a explica de ce nu trebuie învinuiți numai și numai com-

pozitorii și libretiștii. Interpretarea cere o plasare în actualitatea sensibilității timpului nostru, cu curaj, cu un stil plin de vibrație și incisivitate. Depășirea atitudinii de contemplare, constatare și formalism în întîlnirea cu opera creată acum, *pentru acum*, nu este o iluzorie pretenție. Fără asigurarea condițiilor de viață, firește, genul intră în legendara sa criză, este părăsit de spectatori, greu își recapătă vigoarea.

Mi se pare firesc să leg problema actualității interpretării de cea a mijloacelor *actuale* de difuzare. Ele ar trebui să difere mult de cele ale secolelor precedente. Principala dimensiune rămîne încă scena teatrului, dar concertul, înregistrarea pe bandă și discul pot deveni voci ademenitoare de sirene. Cine alege însă acele pagini care să convingă și să pledeze pentru o operă românească păstrată pe un disc ? Cine exploatează șansa de a se face — cu destulă ușurință astăzi — o filmotecă a televiziunii cu selecțiuni inteligente și expresive ale operelor noastre ? Nu cunosc nici aici un răspuns mulțumitor. Tot ce înseamnă în secolul XX viață teatrală, viață scenică, de fapt relația artistică cu publicul, se organizează în jurul faimei cucerite de o producție, de o montare, de o interpretare, difuzată cu inventivitate pentru a capta și convinge spectatorul. În trei decenii, aleg cu greu faima unor creații pornite de la vreunul dintre teatrele noastre de operă. Însuși repertoriul o dovedește — *Ion vodă cel Cumplit* de Gh. Dumitrescu și *Motanul încălțat* de C. Trăilescu sînt, îmi pare, singurele titluri care au rezistat mai multe stagiuni pe aceeași scenă !

În aceste trei decenii s-a scris imens de multă muzică de operă, nu puține lucrări merită admirația noastră, deseori actualitatea apare ca o esență a viziunilor creatoare. Între compozitor și cel care trebuie să-i primească munca, dialogul s-a înfiripat însă greu și sporadic. Sînt convins că se mai pot face multe lucruri pentru ca opera să aparțină publicului, care încă nu cunoaște tot ce s-a creat bun de către muzicienii noștri. Și, în acest sens, *actualitate* poate însemna *viitor* pentru teatrul muzical românesc.

---

[1]) Nu este o noutate această diversitate, cuprinzînd opera și bîlciul, vodevilul și divertismentul coregrafic, comedia muzicală și drama coregrafică, opereta și musicalul, filmul muzical și montajul de televiziune, într-o policromă și continuă variație, de secole.

[2]) Amintim *Ion vodă cel Cumplit, Decebal, Răscoala, Fata cu garoafe, Meșterul Manole* de Gh. Dumitrescu, *Stejarul din Borzești* de T. Bratu, *Doamna Chiajna* de N. Buicliu, *Neamul Șoimărești lor* și *Pădurea vulturilor* de T. Jarda, *Zamolxe* de L. Glodeanu, *Pană Lesnea* de P. Constantinescu, *Ecaterina Teodoroiu* de E. Lerescu, *Apus de soare* de M. Barberis, *Trandafirii Doftanei* și *Idolul sfărîmat* de N. Petri, *Trei generații* de S. Sarchizov, *Trepte ale istoriei* de M. Moldovan, etc.

[3]) *Amorul doctor* de P. Bentoiu, *Geamgiii din Toledo* de T. Olah, *Secretul lui Don Giovanni* de C. Țăranu.

[4]) *Jertfirea Ifigeniei, Hamlet* de P. Bentoiu, *Prometeu, Mariana Pineda* de D. Popovici.

[5]) *Povestea țapului* de M. Eisicowitz, *Păcală* de S. Drăgoi, *Motanul încălțat* de C. Trăilescu.

[6]) Spre pildă *Mariana Pineda*, montată de George Zaharescu (Iași), *Secretul lui Don Giovanni*, montată de Ilie Balea (Cluj, Timișoara), *Amorul doctor*, montată de A. I. Arbore (Conservatorul din București).

Cîntăreții români în concursurile internaționale

de Michaela BARON

Arta lirică românească contemporană, marcată de o dezvoltare impetuoasă, reușește să impună în fiecare an, pe plan național și internațional noi nume de interpreți de mare valoare.

Drumul ascendent al școlii românești de canto se înscrie ca o continuare a frumoasei tradiții artistice, fundamentată în secolul trecut de o pleiadă excepțională de interpreți cunoscuți și apreciați pe toate meridianele — de la Milano și Paris la Boston și Buenos Aires : Hariclea Hartulary Darclée, Traian Grozăvescu, Dimitrie Popovici Bayreuth, Elena Teodorini, George Folescu etc., majoritatea descoperiți sau îndrumați de George Stephănescu, fondatorul Operei Române, profesor a 37 serii de cîntăreți.

Ștafeta glorioasă a cîntecului românesc a fost apoi preluată de George Niculescu-Basu, Nicolae Secăreanu, Petre Ștefănescu-Goangă, Zenaida Pally, Arta Florescu și purtată în continuare cu strălucire de Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu, Ludovic Spiess, Lucia Stănescu, Magda Ianculescu, Valentin Teodorian, Teodora Lucaciu ș.a.

În ultimii ani, alături de interpreți consacrați, recunoscuți în țară și peste hotare, o nouă generație de artiști lirici își afirmă cu tot mai multă insistență talentul.

Importanța acordată artei în societatea noastră, grija și interesul pentru dezvoltarea artistului, sînt factorii care au generat condițiile deosebite de studiu și posibilitățile de a se evidenția ale tinerilor cîntăreți. Școlile elementare de muzică, Liceele de muzică, Con-

servatoarele constituie cadrul în care elevii și studenții înzestrați beneficiază de o pregătire de înalt nivel artistic, avînd prilejul să se manifeste și în stagiunile anuale de concerte, în recitaluri și spectacole de operă, sau să urmeze cursuri de specializare în vederea participării la manifestările internaționale.

Concursurile internaționale au devenit, în ultimul timp, adevărate rampe de lansare ale tinerilor interpreți, titlul de laureat oferind un certificat valoric fără de care greu mai poate începe astăzi o carieră artistică de răsunet. Și dacă actuala școală românească de canto se bucură de un prestigiu deosebit în lume, aceasta se datorează, în mare măsură, bogatei prezențe a cîntăreților noștri pe podiumurile celor mai importante concursuri internaționale de canto.

La unele dintre competiții, cunoscute pentru nivelul extrem de ridicat al întrecerii artistice și pentru marea exigență a juriilor, interpreții români au reușit, de multe ori, să intre în posesia celor mai importante distincții. Astfel, la concursurile de la Toulouse, în 12 ediții (1957, 1959, 1961, 1962, 1964, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972) au fost obținute 20 de premii : 7 premii I, 5 premii II, 2 premii III, 5 premii IV, 1 premiu V ; la Hertogenbosch, în 8 ediții (1963, 1965, 1966, 1968, 1969, 1971, 1972, 1973) au fost obținute 21 de premii : 7 premii I, 6 premii II, 1 mențiune, 7 premii speciale ; la Barcelona („Francisco Vinas") în 7 ediții (1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973) au fost obținute 18 premii : 3 premii I, 6 premii II, 6 premii III, 3 premii speciale și tot la Barcelona („Maria Canals") în 5 ediții (1966, 1968, 1971, 1972, 1973) au fost obținute 6 premii : 3 premii I, 3 premii II.

***) SITUAȚIA STATISTICĂ A PREMIILOR OBȚINUTE DE INTERPREȚII ROMÂNI LA CONCURSURILE INTERNAȚIONALE DE CANTO 1951 — 1973**

Anul	Premii I	Premii II	Premii III	Premii IV	Premii V	Premii VI	Premii VIII	mențiuni	Premii speciale	Total premii I — III	Total general premii	Nr. conc. la care au fost obținute
1951	1	—	1	—	—	—	—	—	—	2	2	1
1954	1	4	2	—	—	—	—	—	1	7	8	1
1955	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1	1
1956	3	2	—	—	—	—	—	—	—	5	5	3
1957	5	4	—	1	1	—	—	2	1	9	14	6
1959	—	1	1	1	—	—	—	—	—	2	3	3
1960	—	1	3	1	—	—	—	1	—	4	6	3
1961	4	—	2	—	2	—	—	6	—	6	14	3
1962	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1	1	1
1963	1	—	—	—	—	—	—	1	3	1	5	2
1964	4	—	1	2	1	—	—	2	—	5	10	2
1965	3	1	1	—	—	—	—	—	2	5	7	4
1966	5	2	1	1	2	—	—	2	3	8	16	8
1967	4	3	2	2	1	—	—	—	2	9	14	6
1968	2	6	1	—	—	—	—	—	—	9	9	6
1969	6	3	3	1	1	—	1	—	6	12	21	9
1870	4	5	2	3	—	—	—	3	1	11	18	5
1971	2	1	2	1	2	—	—	—	1	5	9	7
1972	3	5	2	—	3	—	—	—	2	10	15	7
1973	5	7	6	—	—	2	—	—	7	18	27	11
TOTAL GENERAL	53	45	31	13	13	2	1	18	29	129	205	89

Situația statistică a tuturor premiilor obținute de cîntăreții români arată că între anii 1956 și 1973 (inclusiv), 64 de concurenți au obținut 205 premii la 89 concursuri internaționale de canto, după cum urmează : 53 premii I, 45 premii II, 31 premii III (129 premii I—III), 13 premii IV, 13 premii V, 2 premii VI, 1 premiu VIII, 18 mențiuni și 29 premii speciale și diplome de onoare. *

Statisticile anuale ale revistei *Deutscher Musikrat* (R. F. Germania) situează România pe primele locuri în lume, ca număr de premii I—III cîștigate la concursurile internaționale de interpretare. Situația se prezintă astfel, în special datorită numărului impresionant de premii obținute la concursurile de canto.

În numărul 17, aprilie 1971, al revistei citate, care face cunoscut totalul premiilor I și III acordate în perioada 1956—1970, România se află pe locul VI (după U.R.S.S., Franța, U.S.A., Italia și R. F. Germania) cu 100 premii : 42 premii I, 32 premii II, 26 premii III. Dintre acestea, 87 au fost obținute la canto : 41 premii I, 28 premii II, 18 premii III. În continuare este expusă situația anului 1970 (42 concursuri internaționale în 18 țări) care demonstrează că România se afla în acel an pe *locul III în lume* (după U.R.S.S. și Franța), cu 15 premii (5 premii I, 5 premii II, 5 premii III). Dintre acestea, 11 premii I—III au fost obținute la canto (4 premii I, 5 premii II, 2 premii III).

În statistica anului 1971 (42 concursuri internaționale în 17 țări) România este situată pe locul VII în lume (după U.R.S.S., Franța, R. F. Germania, U.S.A., Japonia și Italia) cu 10 premii (2 premii I, 5 premii II, 3 premii III). La canto au fost obținute 5 premii (2 premii I, 1 premiu II, 2 premii III). O altă statistică a premiilor I—III prezentată de *Deutscher Musikrat* nr. 24, octombrie 1973 (analiza anului 1972 — 39 concursuri în 15 țări) situează România pe *locul V în lume* (după U.R.S.S., U.S.A., Franța și Olanda) cu un total de 13 premii (1 premiu I, 7 premii II, 5 premii III), dintre care la canto — 10 premii.

Cele de mai sus demonstrează că în România socialistă există o viguroasă școală de canto ce reunește artiști excepțional înzestrați vocal și care posedă o stăpînire deplină a mijloacelor tehnice necesare abordării unui repertoriu de mare diversitate stilistică, demonstrînd, în toate genurile, o egală măiestrie. Magdalena Cononovici, Gh. Crăsnaru, Eugenia Moldoveanu, Emil Gherman, Maria Slătinaru, Eduard Tumageanian, Gerda Spireanu, Mihaela Mărăcineanu, Rodica Mitrică sînt numai cîteva nume de soliști din tînăra generație de cîntăreți români afirmați în țară și confirmați pe scenele lirice din întreaga lume.

Dumitru Eremia

de Ion PELEARCĂ

Integrîndu-se organic în fluxul dinamic de înnoire și îmbogățire a creației muzicale românești contemporane, muzica de fanfară — gen cu veche rezonanță în cultura muzicală a poporului nostru — a cunoscut o frumoasă evoluție atît în privința conținutului, a tematicii abordate, cît și pe linia explorării unor noi spații în cîmpul mijloacelor de expresie, înregistrînd în anii din urmă importante succese. Multe dintre acestea își găsesc expresia și în creația compozitorului și dirijorului Dumitru Eremia, inspectorul general al muzicilor militare.

Posedînd deosebite calități de organizator și conducător, activitatea sa sintetizează armonios virtuțile interpretative și creatoare ale unei întregi pleiade de predecesori. Numeroase succese obținute de fanfarele noastre în ultimele decenii, precum și marea popularitate de care acest gen se bucură azi în cele mai largi pături ale populației, sînt strîns legate de activitatea sa. O succintă caracterizare a maestrului Ion Dumitrescu este edificatoare în privința locului ocupat în muzica noastră de Dumitru Eremia ... „Un vechi și neobosit truditor într-ale artei sunetelor, un vrednic animator și iscusit organizator al muzicii în armată"*...

S-a considerat întotdeauna un creator angajat, *mobilizat*, arta sa manifestîndu-se ca o artă de atitudine, reflectînd realități și momente semnificative ale epocii noastre. Multe dintre ele sînt inspirate și poartă semnificația unor importante momente politice și sociale ce au avut loc mai cu seamă în ultimele trei decenii, o simplă enumerare a cîtorva titluri fiind edificatoare în acest sens : poemele vocal-simfonice *Victoria* (scris cu prilejul celei de a 10-a aniversări de la victoria împotriva fascismului — 9 mai 1955), *În slujba patriei, Evocare, Luptă și biruință* (fiecare din ele legate de alte asemenea evenimente) ; marșurile : *Făurim o viață nouă, Biruitorii, Mereu uniți, În slujba patriei, În pas de defilare, Marș jubiliar, Parada, „Mihai Viteazu", 25 Octombrie* ș.a. ; cîntecele patriotice ostășești : *Țara mea, Vitează ești, armată, Nalță-te, țara mea, Strîns uniți, Cîntați ostași, Spre comunism, Partid iubit, Trec coloanele în marș* și multe altele.

Cunoștințelor căpătate în anii de Conservator, în care s-a bucurat de îndrumarea unor pedagogi ca : Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, George Breazul, I. D. Chirescu, Nicolae Oancea, Vasile Tecuceanu ș.a. li s-a adăugat meșteșugul compunerii unor piese pentru fanfară — împrumutat de la străluciți înaintași, cunoscuți șefi de muzică (I. Ivanovici, M. Mărgăritescu, G. Fotino, Al. Vlăduță) și adaptat unora dintre elementele tehnicii componistice contemporane, vizînd mai ales domeniile orchestrației, armoniei, contrapunctului și cel al formelor.

Prezentînd cîteva dintre compartimentele caracteristice ale creației sale, destinate în exclusivitate fanfarei și corului, vom încerca a reliefa acele particularități proprii lucrărilor sale.

Ne vom referi, mai întîi, la unele probleme privind *orchestrația*, domeniu în care fanfara, prin componența sa instrumentală, oferă un larg cîmp de explorări creatoare. În acest sens, lucrările sale reprezintă un interesant material de studiu. Vechi și bun cunoscător al instrumentelor de suflat și de percuție (remarcăm și preocupările sale pedagogice —a scris un Manual de trompetă) manifestă fantezie și spirit inovator în întrebuințarea cu maximum de eficiență a diferitelor instrumente sau partide instrumentale. Combinații timbrale diverse, inedite, adesea cu un număr minim de instrumente tradiționale oferă o paletă coloristică bogată, concurînd și depășind uneori efecte obținute de orchestra simfonică. Fiecare instrument este tratat potrivit posibilităților sale expresive, exploatîndu-se registrele cele mai alese și destinîndu-se rolurilor solistice sau de acompaniament, în funcție de necesități și intenții. În acest sens se cuvine să remarcăm atitudinea nouă față de maniera care a dăinuit mult în orchestrația de fanfară, conform căreia

anumite instrumente erau destinate numai melodiei ori contramelodiei în timp ce altele (cornii, trombonii, tubele) executau exclusiv acompaniament ritmic-armonic. Aflîndu-se pintre primii care au renunțat la acest sistem, a impus în același timp un nou stil de orchestrație, evident mai rațional, mai elevat și cu sporite resurse expresive.

La aceasta a contribuit și îmbogățirea aparatului orchestral cu unele instrumente din familia clarinetelor (sopran, alto și bas), fagoți și contrafagoți, oboi, corn englez, toată familia saxofoanelor, cornete, suzafoni, contrabași, chiar harpa și, binînțeles, toată gama instrumentelor de percuție.

În acest mod a fost pus la îndemîna compozitorilor un vast aparat orchestral care a permis abordarea unei tehnici instrumentale, mergînd pînă la virtuozitate, și a unei orchestrații mai îndrăznețe, fapt resimțit în densitatea materialului muzical, în utilizarea unor armonii și sonorități inedite, gîndite direct pentru fanfară, în accentuarea polifonizării structurii orchestrale, în cromatizarea și lărgirea la maximum a funcționalismului tonal, în abordarea cu curaj a unor soluții modale (mai cu seamă în lucrările rapsodice, bazate pe melosul popular). Acest fapt a permis și transcripția pentru fanfară a unor lucrări celebre, scrise inițial pentru orchestra simfonică — relevîndu-se faptul că absența cvartetului de coarde poate fi suplinită cu succes printr-o măiestrită dozare a resurselor coloristice ale instrumentelor de suflat.

Un alt domeniu în care aportul personal al compozitorului Dumitru Eremia a avut un rol hotărîtor este cel al *formelor*. Se știe că fanfara, cu o destinație de masă, de largă răspîndire, a preluat de la orchestră cele mai simple forme : dansurile, marșul, formele rapsodice, fantezia, suita și într-o măsură mai mică altele mai evoluate ca poemul simfonic sau simfonia.

Pornind de la o moștenire redusă la cîteva modele, devenite stereotipe, a purces la dezvoltarea celor de largă răspîndire, avînd și meritul creării unor forme noi cum este cel al poemului vocal-simfonic, conceput și scris direct pentru fanfară și cor.

În acest sens, principala direcție asupra căreia și-a îndreptat atenția a constitut-o *marșul*, pornind de la ponderea pe care acesta o are în repertoriul fanfarei, mai cu seamă al celei militare, domeniu în care se perpetua un fel de șablon, o modalitate unilaterală de structurare a materialului sonor, săracă și stereotipă.

În cele peste 50 de lucrări scrise în genul marșului de fanfară a căutat și a găsit modalități interesante de structurare a acestuia demonstrînd perfecta adaptare la unele forme ca rondoul, liedul, variațiunea și chiar suita (*În pas de defilare, Glorie patriei, Marșul gărzilor patriotice, Cîntăm patria socialistă, Eroii, Acvila* ș.a.). Paralel cu îmbunătățirea formei s-a preocupat și de aflarea unui nou conținut muzical, mai ales a unei linii melodice apropiată de melosul popular cu un suflu eroic, cu ritmuri alese (uneori desprinse din dansul popular) mai evoluate armonic și polifonic.

O contribuție asemănătoare a dus la dezvoltarea și cristalizarea formelor bazate pe cîntecele și jocurile populare, începînd cu dansul căruia i-a imprimat un vizibil caracter simfonic și mult mai resimțit în suită, fantezie și rapsodie, forme bogate repezentate în creația sa. Mai vizibil în ultimele suite (a IV-a și a V-a) și în fantezia *„Amintiri"* se vădește tendința unei structurări aproape programatice a materialului sonor, dublate de un deosebit meșteșug în prelucrarea și ochestrarea cît mai artistică a citatului popular.

Urmînd calea promovării și adaptării pentru fanfară a unor forme mai evoluate, după asidui străduințe și căutări a reușit să dezvolte, poemul vocal-simfonic, gîndit și scris direct pentru fanfară, cor bărbătesc și soliști. Cele cinci lucrări scrise în acest gen se grupează într-un adevărat ciclu, bazat pe tema eroismului și luptei de veacuri a poporului și armatei noastre, a comuniștilor, sub conducerea partidului pentru libertate și independență. Forma fiecărei lucrări este dictată de conținutul ei tematic, în general urmărindu-se linia tradițională a acestei forme, impusă și de destinația lucrărilor : prezentarea acestora în concerte publice de amploare, interpretarea de mari ansambluri instrumentale și corale, mergînd pînă la 4.000 de oameni.

Una dintre cele mai recente lucrări din acest ciclu, *Luptă și biruință* — pe text de Nicolae Dumbravă, se detașează prin substanța muzicală și prin măiestria tratării temelor, parte din ele originale, iar altele citate din cîntece revoluționare. Compoziția își propune și reușește să reliefeze o anumită etapă din lupta poporului nostru pentru libertate — de la 1907 pînă la eliberarea patriei de sub dominația fascistă. Se deslușește străduința de a imprima un plus de expresivitate discursului muzical, insistînd mai cu seamă asupra partidelor vocale, soliștilor și corului, asupra folosirii cu maximum de eficiență a sonorităților și combinațiilor instrumentale, alternării părților vocale cu cele instrumentale — totul în slujba reliefării pregnante a conținutului de idei, a sensului libretului.

Un capitol important în opera muzicală a lui Dumitru Eremia îl constituie *creația corală*, gen în care s-a înscris cu o seamă de succese, mai cu seamă în domeniul cîntecului de masă patriotic, aducînd o serioasă contribuție la

cristalizarea cîntecului ostășesc. Ca vechi militar, cunoscător al vieții, activității și trăsăturilor moral-politice ale ostașilor, compozitorul s-a simțit profund legat de viața lor spirituală, dăruindu-le lucrări frumoase, melodioase, generatoare de entuziasm și forță. Dăltuite cu migală și talent, lucrările sale corale s-au impus printr-o puternică plasticitate a imaginilor muzicale, prin refrene viguroase, printr-o cuceritoare accesibilitate care le conferă interes, pregnanță și vitalitate — fapt ce le-a asigurat o largă popularitate.

Ca dirijor, Dumitru Eremia are meritul realizării unui salt calitativ evident atît în privința abordării unui repertoriu de incontestabilă calitate, cît și pe linia ridicării nivelului interpretativ al fanfarelor militare, cu prioritate al Muzicii reprezentative a armatei. Sub directa sa îndrumare s-a realizat o simțitoare creștere a calificării profesionale a membrilor fanfarelor, în rîndul cărora se află instrumentiști de reală valoare, fapt ce a permis și abordarea unui repertoriu mai pretențios, precum și organizarea unor concerte de ținută artistică, imprimări la radio și televiziune, ca și evoluția în cadrul unor festivaluri din străinătate a fanfarelor și care s-au bucurat de frumoase aprecieri. În acest sens remarcăm prezența în concerte simfonice, susținute pe cele mai reputate scene, pe lîngă lucrări specifice de fanfară, a unor pretențioase piese destinate inițial orchestrei și altor instrumente cum ar fi : poemul simfonic *Preludiile* de Liszt, *Toccata și Fuga în re minor* de Bach-Stokovski, *Rapsodiile române ale lui George Enescu*, suitele *Priveliști moldovenești* și *Cînd strugurii se coc* de Mihail Jora și multe altele. Tot în această idee se înscriu și străduințele, încununate de succes, ale prezentării unor arii din opere sau lucrări vocale cu acompaniament de fanfară, mergînd pînă la ample poeme vocal-simfonice.

Departe de a cuprinde totalitatea meritelor artistice ale compozitorului și dirijorului Dumitru Eremia vom evidenția, în încheiere, faptul că pana sa a rămas viguroasă, că proiectele sale vizează cotele înalte ale simfoniei pentru fanfară, că în mod statornic întîmpină marile evenimente politice și sociale din țara noastră cu noi realizări pe tărîmul creației. Dintre acestea vom remarca recentul poem vocal-simfonic *Cinstire ție, patrie* — dedicat celei de-a 30-a Aniversări a eliberării patriei, o nouă suită de dansuri, cîntece patriotice și ostășești, marșuri scrise în cinstea celui de-al XI-lea Congres al Partidului și a celei de a 30-a aniversări a Zilei Armatei noastre.

MUZICA ROMÂNEASCĂ ÎN LUME

Marsilia: Opera românească „Hamlet"

S-a pus mereu problema unei versiuni de operă valabile a lui *Hamlet* de Shakespeare, ultima dată în 1968, cînd au apărut deodată două opere cu acest titlu (de Humphrey Searle și Sándor Szokolay). Însă rămînea mereu un semn de întrebare. După premiera mondială a operei *Hamlet* a compozitorului român Pascal Bentoiu la Opera din Marsilia, acest semn de întrebare, chiar dacă nu a dispărut cu totul, pare să fi devenit cu mult mai mic.

Bentoiu, în vîrstă de 47 de ani, are o creație cuprinzătoare : muzică de cameră, concerte cu orchestră, muzică de scenă, apoi o operă radiofonică *(Iphigenia)* și o operă comică după Molière, *Amorul doctor ;* el a obținut cu *Hamlet* în anul 1970, Premiul la Concursul Internațional de Operă „Guido Valcarenghi", pe care l-a fondat Margherita Wallman, în amintirea soțului ei, fostul director al Editurii Ricordi.

Juriul — printre care Milhaud, Auric, Blacher ș.a. — a selecționat, în unanimitate, opera lui Bentoiu ca demnă de a fi premiată. Premiera scenică a fost amînată, conform dorinței compozitorului, pentru ca lucrarea să poată fi prezentată sub formă de concert la București, prezentare care între timp a avut loc și care

a fost primită cu entuziasm. Bentoiu s-a concentrat exclusiv asupra dramei interioare a lui Hamlet, eliminînd tot ce era superfluu. Opera, scrisă într-un singur act, putînd însă fi jucată și în două acte, și durînd cca. două ore, începe cu cele trei momente care subliniază baza destinică : apariția spectrului, încercarea regelui bănuitor de a afla,cu ajutorul Ofeliei, dacă nebunia lui Hamlet este simulată, și demascatorul „teatru în teatru" despre uciderea regelui. În actul doi asistăm la întîlnirea lui Hamlet cu mama sa și la moartea lui Polonius, la nebunia și moartea Ofeliei, la sosirea lui Laerte și înțelegerea lui cu regele spre a-l ucide pe Hamlet, precum și la duelul fatal pentru toți.

Această concentrare, pentru care Bentoiu nu folosește din fiecare scenă decît nuclee de fraze, trasează o linie a destinului inevitabil. Fondul este încredințat cu precădere configurării muzicale ; uneori se renunță chiar cu totul la cuvînt, ca în întîlnirea dintre Hamlet și mama sa, concepută pur pantomimic.

Bentoiu acceptă spontan toate mijloacele pentru a conferi intuiției sale structura cea mai accentuată : predilecția evidentă pentru Alban Berg (în special pentru *Wozzeck*) este dezvoltată mai departe individual, prin includerea — stăpînită cu suveranitate — a tuturor mijloacelor moderne de compoziție (de la cele seriale, politonale, aleatorice, pînă la cele electronice). El urmărește o sinteză între tradiție și contemporaneitate. El opune variatului „Sprechgesang" al soliștilor, întrebuințat cu precădere, întruchiparea modern-arioso a partiturilor lui Hamlet și a Ofeliei.

Este de admirat Reynald Giovaninetti care a reușit să atingă cu orchestra mărită, într-un timp scurt de repetiții (două săptămîni), o precizie și o nuanțare maximă. Margherita Wallmann a creat, împreună cu scenograful André Acquart, sugestive efecte scenice. Conducerea soliștilor este bine concepută și plină de fantezie. Tînărul tenor mexican, Salvador Novoa, cu glasul său minunat și jocul elastic, a fost un Hamlet al zilelor noastre.

Andrée Esposito a învins, cu vocea ei frumoasă de soprană, toate greutățile partiturii Ofeliei. Ireproșabil din toate punctele de vedere basul Marc Vento (Regele), mezzo-soprana Hélia T'Hezan (Regina), Dany Barraud și Philippe Benanzal (Perechea regală în piesă), comicul Lucien Cattin (Osrick), baritonul Michel Philippe (Laerte) și tenorul Francis Dresse (Polonius).

În general : o seară de înalt nivel.

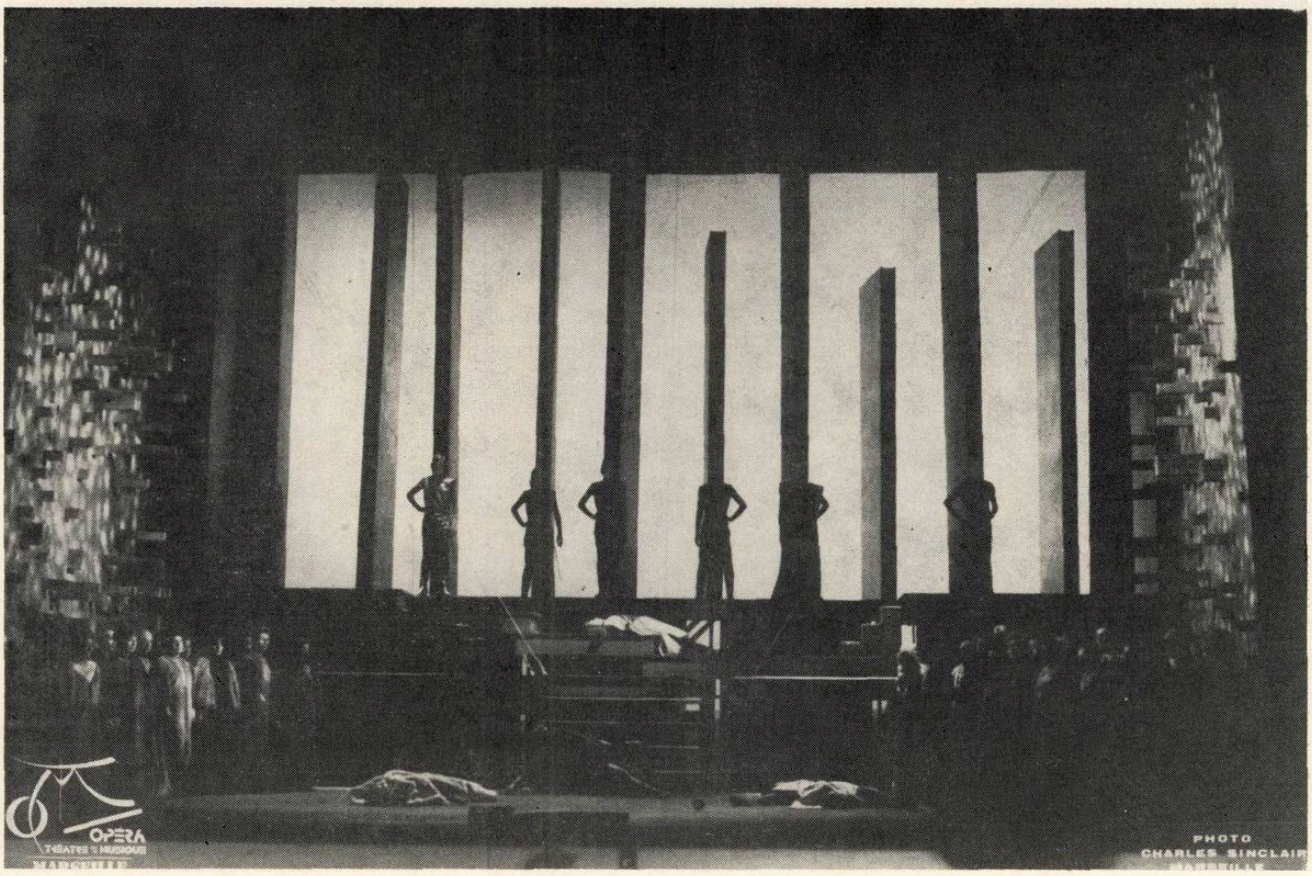
Carola ECKART

(Die Bühne, iunie 1974, Viena)

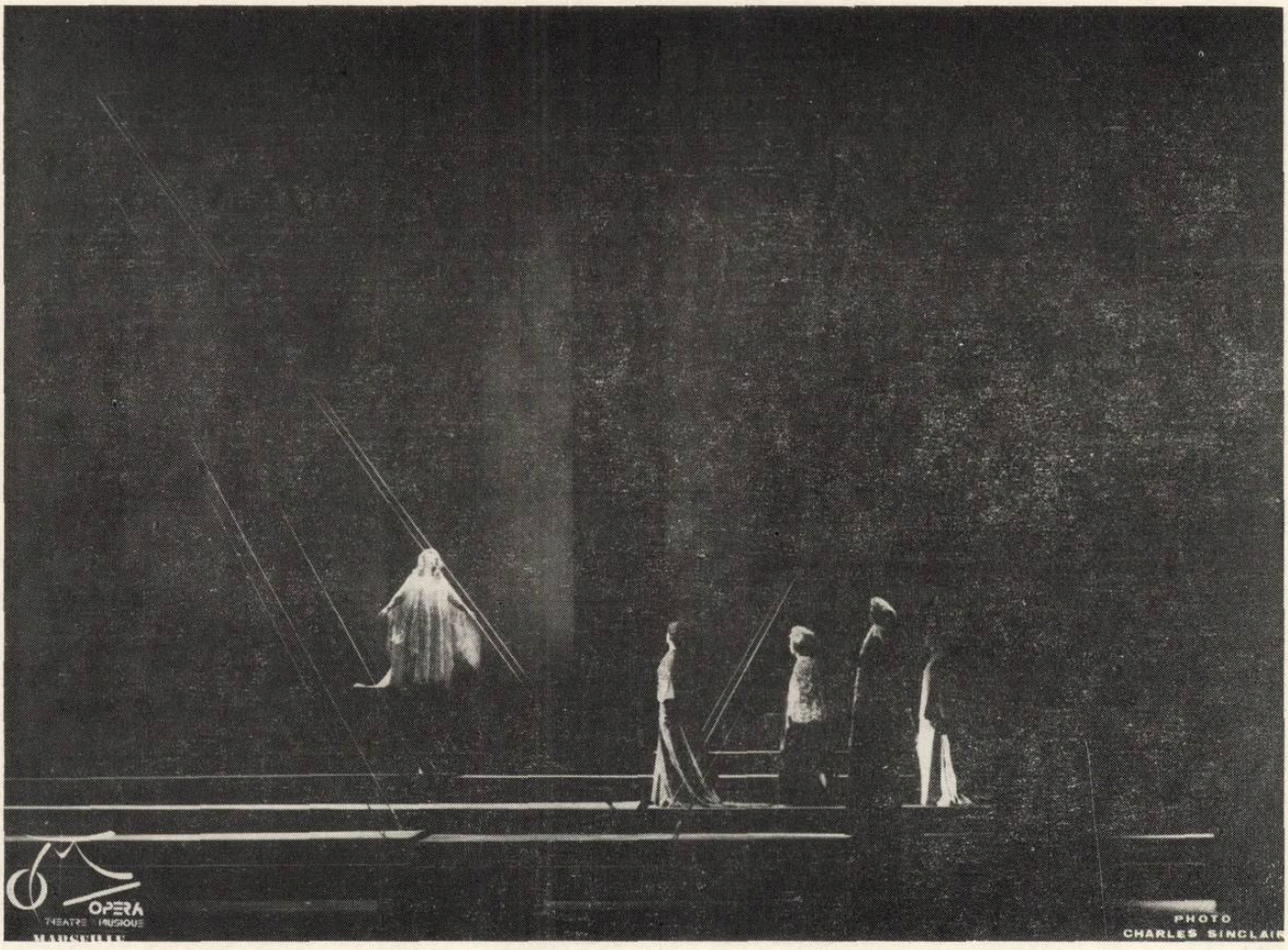
De la modern la clasic

De curînd Opera din Marsilia a pus în scenă, pentru prima oară, *Hamlet*, operă bazată pe piesa lui Shakespeare, autorul libretului și muzicii fiind un tînăr compozitor român, Pascal Bentoiu. Textul original este în românește, dar lucrarea a fost dată în premieră în traducere franceză.

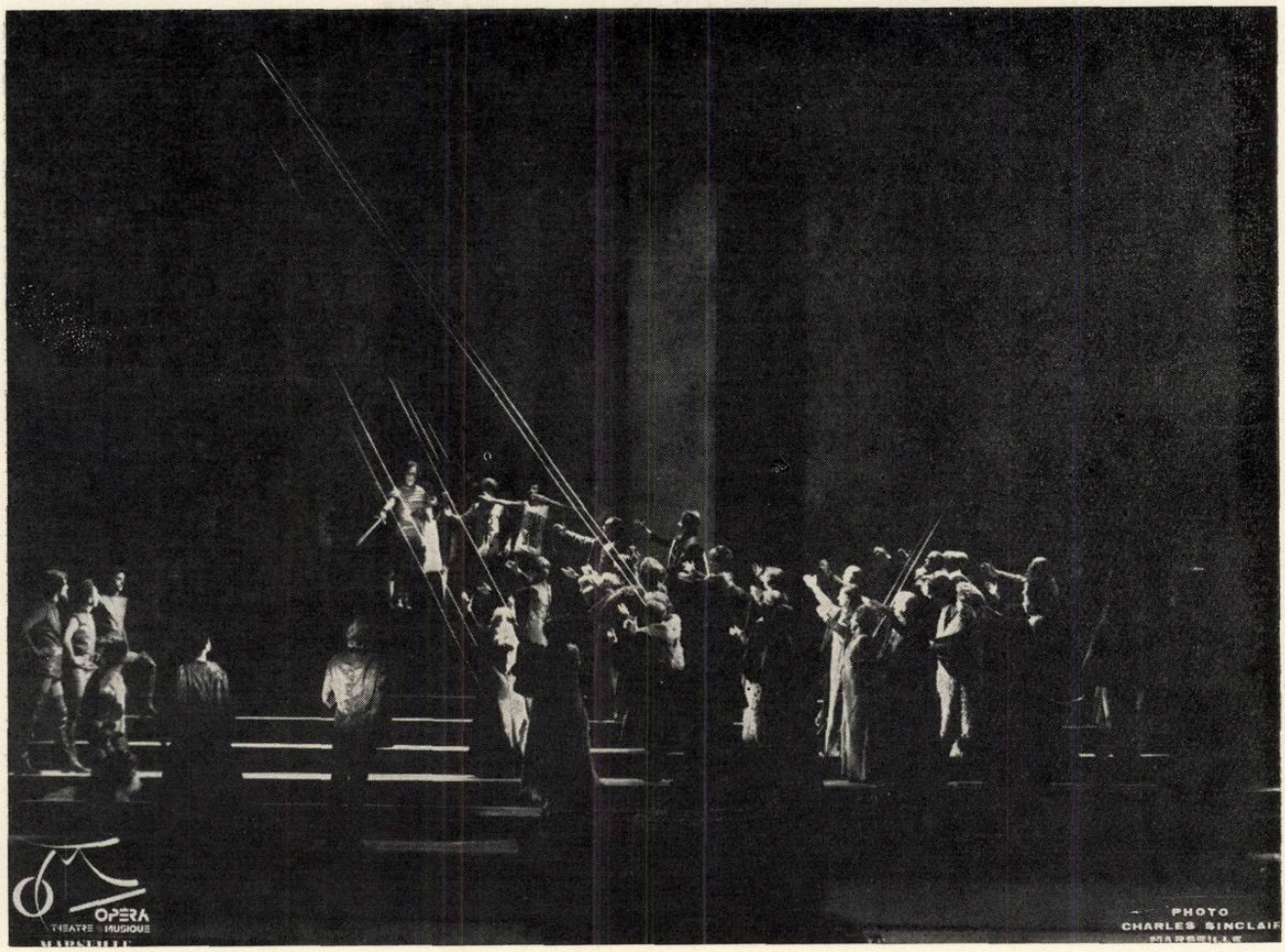
E o lucrare de o forță dramatică neîndoielnică. Libretul este decupat abil, acțiunea rămîne destul de clară, dar e mai bine să cunoști dinainte tragedia lui Shakespeare pentru a-i aprecia meandrele. Am putea spune că necesara concentrare e cîteodată prea mare, că unele scene rămîn insuficient motivate, ca de exemplu cea, capitală, a actorilor. Unul din principalele personaje ale tragediei, și dintre cele mai tulburătoare, Horațio, prietenul lui Hamlet, a dispărut din libret.



Scene din spectacol



(foto : Charles Sinclair)



Acest tratament oarecum chirurgical aplicat piesei originale are drept rezultat o lucrare scurtă : fără antract, ne aflăm în faţa a cinci sferturi de oră de muzică, dar posibilitatea unei pauze a fost prevăzută de autor, şi utilizată la Marsilia.

Muzica evoluează liber între scriitura atonală, modală şi chiar tonală. Dar nu acesta este esenţialul. Cum am mai spus-o, Bentoiu are simţul dramei, şi de asemenea şi al mişcării. Ritmul său este puternic, lirismul său arzător, mergînd pînă la expresionism — Berg nu e departe — scenele de bază sînt bine aduse, iar *crescendo*-ul lor irezistibil. Astfel de pildă scena finală, în care duelul între Hamlet şi Laerte, otrăvirea reginei, moartea regelui şi în sfîrşit a lui Hamlet şi a antagonistului său se desprind, ca o mimodramă, pe fundalul unei pagini simfonice de o forţă ascensională incontestabilă. Am apreciat mai puţin faptul că scena între Hamlet şi regina mamă a fost concepută în acelaşi fel : aici cuvîntul, înaripat de cînt, îmi pare absolut necesar. Aşa cum este însă, lucrarea este de o calitate certă pe plan teatral cît şi muzical.

Opera din Marsilia a rezervat acestui *Hamlet* o prezentare de foarte înalt nivel scenic şi muzical. Decorurile lui André Acquart îi constituie un cadru grandios şi sălbatic, evocînd o lume barbară în care meditaţia filozofică a lui Hamlet abia de-şi găseşte locul. Punerea în scenă a Margheritei Wallmann este aceea a unui balet al morţii, acea moarte irevocabilă către care de la început totul tinde, şi căreia nimeni nu i se poate sustrage. Cele mai mărunte detalii sînt puse la punct cu o meticulozitate rar întîlnită : din toţi cîntăreţii, Wallmann a făcut tragedieni care se exprimă atît prin corpul lor cît şi prin glas. Duelul între Hamlet şi Laerte este o piesă de valoare antologică.

Din punct de vedere muzical, Reynald Giovaninetti, la pupitru, a ştiut la rîndul lui să scoată în evidenţă motoarele tragice ale acţiunii. Muzica este expresionistă, şi Giovaninetti a avut dreptate să opteze pentru cît mai mult dramatism în interpretare. Cîntăreţii au făcut la fel : Salvador Novoa, în rolul titular, conceput ca al unui ins în delir, gata de orice ; Andrée Esposito, o îndurerată Ofelie ; Marc Vento, rege al cărui suflet putred păstrează tot timpul, în exterior, o demnitate înspăimîntătoare în ipocrizia ei ; Hélia T'Hézan, o regină care nu e decît o nesăţioasă căţea în călduri ; Dany Barraud, replica ei în scena piesei în piesă, nebună frustrată care instigă la asasinat. Vocal, şi pentru toţi, interpretarea a fost de o intensitate care pe tot parcursul nu a scăzut nici o clipă ; şi admiram felul în care T'Hézan ştia să-şi întrebuinţeze vocea obosită pentru a caracteriza şi mai bine personajul reginei. În ansamblu, a fost o reprezentaţie de o coerenţă desăvîrşită şi de o justeţe de ton fără greş.

ANTOINE GOLÉA

(Carrefour, 30 mai 1974)

PUNCTE DE VEDERE

Menirea actuală a criticului muzical

de Alfred HOFFMAN

Critica muzicală din zilele noastre are premergători iluştri ; Schumann, Berlioz, Ceaikovski, Debussy — pentru a nu cita decît patru dintr-un şir impunător de nume — au ilustrat acest domeniu al gîndirii despre artă prin pagini devenite clasice şi păstrate ca modele. Primul dintre cei patru, Schumann, a susţinut şi a dovedit că pagina de critică trebuie să fie tot atît de frumoasă ca şi fenomenul muzical care a inspirat-o.

În ce constă oare această frumuseţe ? Ea nu poate fi asemănătoare cu a unui lied sau a unei simfonii. Dar ea poate fi *paralelă*, exprimată prin alte mijloace. În primul rînd, criticul este chemat să se poată înflăcăra, să nu uite că deşi asistarea, seară de seară, la concert sau spectacol poate fi obositoare, el se află în primele rînduri ale luptei pentru propăşirea artei pe care o slujeşte. De aceea, nu i se poate ierta să scrie cu plictis sau blazare — mai cu seamă cînd opera de artă pe care o comentează este de calitate, cînd a izvorît dintr-un impuls creator autentic. Atunci, condeiul lui trebuie să găsească acele cuvinte în stare să evoce cît mai colorat, cît mai sesizant, muzica ascultată, să uşureze celor care îl citesc sau îl ascultă pătrunderea însuşirilor ei primordiale, să le arate cu mai multă limpezime decît au putut ei discerne, în ce constă valoarea ei. Critica are rolul, pe care poate nu toată lumea îl vede, de a crea curentul fertil de opinii în jurul muzicii. În momentul de faţă al dezvoltării istorice şi sociale, o viaţă muzicală fără critică se năruie, devine palidă, izolată de public, fără relief, lipsită de criterii calitative.

Dar frumuseţea criticii mai are şi un alt aspect. Ea rezidă, în aceeaşi măsură, în curajul opiniei, în fermitatea atitudinii, în atacarea frontală a racilelor, a mediocrităţii, a imposturii. Actul critic poate deveni sublim atunci cînd criticul face dovadă de atitudine umană şi cetăţenească înaltă, asumîndu-şi chiar riscul unor antipatii personale sau al pierderii unor presupuse avantaje pentru a rosti cuvîntul răspicat şi aducător de lumină într-un domeniu în care lucrurile nu merg prea bine, sau în cazurile în care ierarhizarea valorilor se cere stabilită cu mai multă rigoare. Din experienţa mea de critic vă pot împărtăşi că cele mai adevărate satisfacţii le-am încercat fie cînd am reuşit să evoc la o tensiune destul de înaltă semnificaţia unor mari evenimente artistice, fie cînd mi-am exprimat

tăios o atitudine — fără să presupun că unanimitatea reacțiilor îmi va fi favorabilă — reușind în cele din urmă să contribui la o *punere la punct* în probleme în care opiniile se scăldau, de regulă, într-o băltoacă călduță și comodă. Noblețea și demnitatea profesiunii de critic stau, în mare parte, și în „spinii" ei. Dar acești spini se pot transforma în roze, cel puțin din punct de vedere sufletesc, atunci cînd criticul dobîndește autoritate, atunci cînd el reușește, prin atitudine consecventă în timp, să încredințeze opinia publică de cinstea lui, de faptul că judecățile emise — și care în mod inevitabil vor conține și un grad de subiectivism, propriu personalității fiecăruia — sînt izvorîte din convingeri profunde, umane și artistice.

Am enumerat la început nume de mari muzicieni străini. Dar îndatorirea criticilor muzicali români poate fi desprinsă și din experiența înaintașilor noștri de pe aceste meleaguri. Începînd cu Cezar Boliac și Nicolae Filimon, care au activat în condiții eroice pentru zămislirea culturii muzicale românești, pot fi citați o seamă de cărturari și artiști care au militat cu pasiune neabătută pe același tărîm, fiecare constituind o oglindă fidelă a epocii trăite și redate în paginile sale. Desigur, mult timp critica noastră a avut, în genere vorbind, un nivel în care diletantismul se răsfăța oarecum nestînjenit. Dar pentru cercetătorul sau lectorul de astăzi, întotdeauna se vor impune cu evidență valorile, poate nu multe la număr, dar semnificative, care au izbutit să se ridice deasupra mediei, să găsească accentele vibrante și definitorii. Mărturisesc că lucrînd, de pildă, la redactarea monografiei *George Enescu* alături de colegii mei de la Institutul de Istoria Artei al Academiei de Științe sociale și Politice, am rămas uneori uimit de competența și sugestivitatea mărturiilor unor critici ca Ventura sau Mărgăritescu, care ne-au ajutat mult la reconstituirea unor episoade semnificative din activitatea luceafărului muzicii românești. Mihail Jora, George Breazul, Constantin Brăiloiu, Alfred Alessandrescu, Emanoil Ciomac, Cella Delavrancea, sînt de asemenea pilde de mari muzicieni și oameni de cultură în scrierile cărora pătrunderea artistică s-a unit cu onestitatea omenească și adevărul spuselor cu darul expunerii atrăgătoare. Fără mărturiile lor, cum am putea cunoaște astăzi vremurile muzicale pe care le-au trăit și le-au oglindit?

Deci, pilde ne stau în față, destule. Le urmăm noi oare imboldul? Am putea spune că din ce în ce mai mult. În condițiile făuririi culturii noastre noi, fără îndoială că și detașamentul criticilor muzicali, recrutați dintre oamenii tineri, care s-au afirmat odată cu noua societate, a cunoscut dificultățile de creștere. Mult timp s-a manifestat un amatorism destul de vag și mai cu seamă o prudență excesivă în spunerea lucrurilor pe nume. A fost o perioadă în care toate articolele și cronicile ajunseseră să semene — dominant fiind un ton blînd, pașnic, inodor, incolor, decis să nu creeze probleme și să nu supere pe nimeni. Se poate spune în genere că din această fază am ieșit și se cuvine să recunoaștem că am fost stimulați în acest sens. Astăzi, o atitudine critică deschisă nu mai constituie o excepție susceptibilă să aducă pe criticul așa-zis „culpabil" sub reflectorul unde, bine văzut și descoperit, să se poată aștepta la cele mai diverse și neașteptate neplăceri. Asta nu înseamnă că întreaga lume artistică s-a adaptat bine și integral acestei schimbări nete de atitudine care se manifestă în critica noastră. Mai sînt multe de făcut în această privință și nu trebuie să ostenim în a repeta că instituția criticii muzicale face parte dintre apanajele oricărei națiuni civilizate și că artiștii trebuie să se obișnuiască cu schimbul viu și prompt de opinii, chiar dacă nu este totdeauna comod. Sperăm că reacția violentă și neprincipială la critică va deveni, treptat, un fenomen pe cale de dispariție.

Pe de altă parte, se cuvine să afirmăm că în critică nu se poate face carieră *ușor*, dacă ții la propria-ți demnitate și te consideri răspunzător în primul rînd în fața muzicii. Trebuie să fi deschis tuturor modalităților de a sluji această artă *cu autenticitate*, disprețuind și demascînd doar „făcăturile", adică falsurile artistice. Este mai bine să nu te afiliezi prea strict nici unui grup prea restrîns, căci pierzi libertatea de exprimare și nu mai poți fi sincer cu tine însuți. Iar dacă vrei să parvii făcînd concesii în stînga și în dreapta, te menții un timp pe linia de plutire dar îți pierzi încrederea cititorilor, ceea ce înseamnă, în această nobilă profesiune, descalificare. Critica nu poate fi nici o trambulină pentru lansarea propriei creații, căci o asemenea tendință devine de îndată sesizabilă cititorilor și face pe respectivul critic să-și piardă credibilitatea în fața lor.

Radiodifuziunea, poate în primul rînd, a făcut mult pentru stimularea tonului viu al criticii muzicale și la microfonul nostru a început să se manifeste o consecvență lăudabilă în această privință. Același lucru se poate spune și despre o serie de rubrici, din păcate puține la număr și în ultima vreme pe cale de alarmantă împuținare, ale unor ziare și reviste din București și din alte centre culturale ale țării. Este necesar să evidențiem mereu adevărul că o bună critică muzicală nu se poate constitui decît prin prezența ei absolut regulată, în rubrici respectate cu strictețe. Caracterul temporar sau întîmplător al cronicilor duce, în mod inevitabil, la diletantism, la pierderea pozițiilor critice. Profesia de critic se știe bine, nu este stimulatoare, nu se poate exercita decît prin *continuitatea* ei, criticul nu i se va dedica cu pasiune decît dacă va ști cu siguranță că rîndurile sale sînt așteptate pentru a fi publicate cu operativitate. De aceea, problema spațiului grafic acordat criticii muzicale este absolut vitală pentru propășirea

acestui sector atît de important într-o vreme cînd Statul acordă atîta sprijin activităților artistice. Critica fiind un stimul hotărîtor al acestor activități, ea trebuie privită ca încadrată organic lor și de aceea locul ei se cuvine să fie direct proporțional cu ponderea manifestărilor muzicale, atît de frecventate, care constituie un punct esențial al vieții spirituale a publicului românesc. În perspectiva timpului, să nu uităm că oricînd critica este un sprijin indispensabil al istoricului de artă și că a nu-i acorda locul meritat ar însemna să ne lipsim pe viitor de posibilitatea cercetării și cunoașterii unei epoci atît de hotărîtoare în existența muzicii românești ca cea pe care o trăim în momentul de față.

Nu se cade să avem însă numai pretenții, ci, în aceeași măsură, și autoexigență. Adevărul este că un bun critic trebuie să fie — istoria o dovedește fără putință de tăgadă — și un muzician. Numai cel care a trăit el însuși muzica, care o cunoaște dinlăuntrul ei, poate să o lumineze în chip mulțumitor și celorlalți. Altminteri, dacă are talent la scris, articolul său va părea bun celor ce nu simt muzica, dar va fi total fals în esența lui. Pledăm, de aceea, fără să obosim, pentru profesionalizarea criticii muzicale, pentru permanenta triere a noilor condeie, astfel ca numai cei chemați — artisticește dar și *omenește* — să ne reprezinte breasla în fața opiniei publice.

DIN ȚĂRILE SOCIALISTE

Festivaluri muzicale la Praga și Bratislava

de A. RATIU
O. L. COSMA

Festivalul muzical internațional „Primăvara la Praga", aflat la cea de a 29-a ediție, a rezervat în acest an un loc cu totul deosebit creației compozitorilor cehoslovaci. Anul 1974 a fost recunoscut oficial, de către organizația UNESCO, ca *an al muzicii cehe*, datorită mai multor aniversări importante care au loc concomitent: 150 de ani de la nașterea și 90 de ani de la moartea lui Smetana, 70 de ani de la moartea lui Dvorak, 120 de ani de la nașterea lui Janacek și 100 ani de la nașterea lui Suk. Desigur că în afara acestor patru nume de frunte ale muzicii cehe, nu au lipsit nici ceilalți compozitori proeminenți ai școlii naționale: Novak, Fibich, Foerster, Haba, Martinu, Jeremias, Ostrcil și unii creatori contemporani, au fost bine reprezentați. Programul deosebit de bogat al festivalului, cuprinzînd trei pînă la șase concerte sau spectacole pe zi de-a lungul a 24 de zile, a acordat un spațiu larg și capodoperelor muzicii universale. Desfășurîndu-se concomitent în mai multe săli de concert și teatre de operă, precum și în incinta unor vechi monumente arhitectonice, în muzee sau în parcuri, toate aceste manifestări muzicale au atras un public numeros, cultivat și exigent și totodată cu un neobosit entuziasm pentru artă.

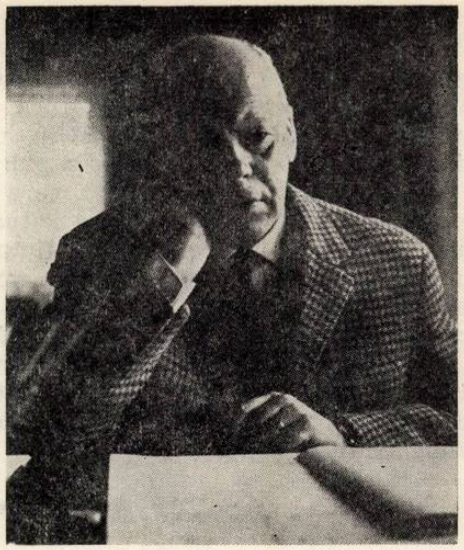
Pentru a avea o imagine asupra amploarei manifestărilor din domeniul muzicii simfonice trebuie știut că au participat 10 ansambluri orchestrale (dintre care 3 orchestre străine de mare prestigiu) la pupitrul cărora s-au perindat 23 de dirijori. Conform tradiției, concertul inaugural a fost consacrat ciclului de poeme simfonice *Patria mea* de Smetana, prezentat în acest an de Filarmonica cehă sub conducerea eminentului ei dirijor Vaclav Neumann. Am ascultat această orchestră care prezintă indiscutabil calitățile definitorii ale marilor ansambluri simfonice — omogenitate, precizie, valoarea înaltă a instrumentiștilor din toate compartimentele — sub bagheta unui tînăr dirijor sovietic, Iuri Simonov. Calitatea instrumentelor de coarde a fost demonstrată în *Serenada* de Suk, cîntată cu un excepțional rafinament al sonorităților, pentru ca în *Simfonia a V-a* de Prokofiev ansamblul ceh să strălucească în toată plenitudinea sa; tălmăcirea a fost impresionantă prin avîntul irezistibil al momentelor de impetuozitate și noblețea expansiunilor lirice — totul realizat cu o suplețe dinamică rar întîlnită, cu deosebire în cazul instrumentelor de alamă. Filarmonica de stat din Brno a susținut un concert în Catedrala Sf. Vit, sub conducerea lui Jiri Waldhans, unde multe mii de auditori au urmărit emoționantele misse de Martinu și Janacek (*Missa glagolitică*) și un alt concert condus de cunoscutul dirijor grec Miltiades Caridis. Temperament meridional, înclinat spre demonstrații spectaculoase de agilitate fizică, (am putea spune chiar atletică, în ciuda celor 50 de ani ai săi), Caridis este nu mai puțin un muzician autentic, posesor al unui remarcabil simț al stilurilor. În *Simfonia a III-a* de Schubert el a știut să descopere și să reliefeze tot farmecul cu adevărat schubertian al acestei partituri juvenile, în timp ce *Mandarinul miraculos* de Bartok a fost o muzică ardentă, cu paroxisme de nuanță expresionistă. Interesantă a apărut *Fantezia simfonică „Drumul vieții"* de Alois Haba. Acest opus 43, datînd din anii 1933—1934, relevă afinitățile muzicianului ceh, cunoscut îndeobște ca un cercetător temerar al microtoniei, cu muzica neoclasică de tip Hindemith-Honegger. Admirabil orchestrată, lucrarea sa își păstrează actualitatea și este demnă de a figura în repertoriul simfonic curent.

Printre principalele evenimente ale festivalului se situează cele două concerte ale Orchestrei simfonice „Concert-gebouw" din Amsterdam. Sub direcția lui Bernard Haitink, unul din marii dirijori de astăzi, această orchestră de veche tradiție atinge din nou înaltele culmi interpretative din vremea lui Mengelberg sau Van Beinum. De la Haydn la Ravel, de la Bruckner și Mahler pînă la savuroasele *Dansuri*

slave ale lui Dvorak, oferite în supliment, concertele au dovedit o impresionantă stăpînire a unor variate stiluri, nelipsind nici muzică de avangardă, reprezentată aici prin *Simfonia pentru suflători*, o expresivă lucrare a compozitorului olandez Ton de Leeuw. Solistul Hermann Prey, în ciclul liedurilor de Mahler, își confirmă locul de frunte pe care-l ocupă printre baritonii mari ai zilelor noastre.

În domeniul muzicii de cameră, festivalul a găzduit 13 ansambluri diferite, acoperind prin repertoriul lor o arie de patru secole din istoria muzicii. Au fost de asemenea numeroase recitale de muzică instrumentală sau vocală, susținute de artiști reputați, precum și un ciclu în paralel de recitale ale tinerilor interpreți cehoslovaci. Un eveniment în domeniul muzicii de cameră l-a constituit prezența formației americane „Beaux Arts Trio", care se distinge prin căldura cantabilității și rafinamentul culorilor, cu egal succes în lucrări de Haydn, Ravel sau Dvorak. Quartetul bulgar „Dimov" a interpretat cu convingere cel de al treilea *Quartet de coarde* de Paul Hindemith și *Quartetul „Scrisori intime"* de Janacek, care rămîne o operă permanent modernă. Din epoca barocă a muzicii cehe cele trei *Sonate pentru ansamblu cameral* de Pavel Josef Vejvanovsky, cîntate în admirabilul parc al palatului Cernin, au completat festivalul cu pagini mai puțin cunoscute. În același concert, *Partita în Re* de Frantisek Xaver Brixi aducea farmecul unui limbaj clasic în plin proces de constituire, iar *Muzica de concert pentru 13 instrumente de suflat* de Jiri Pauer punea în valoare calitățile deosebite ale soliștior din Filarmonica cehă, cărora le este dedicată lucrarea. Toate aceste manifestări muzicale au colorat atît de divers sfîrșitul unui festival în care mai apăruseră oaspeți ca violoncelistul Pierre Fournier, care împreună cu Zuzana Ruzickova oferise o memorabilă seară Bach, dirijorul Rudolf Kempe, care cu „Royal Philharmonic Orchestra" lăsase amintirea unei excepționale *Eroice*, tenorul Peter Schreier, violonistul Ion Voicu, reprezentantul muzicii românești în cadrul acestui festival (împreună cu oboistul Radu Chișu, cîștigător al Marelui Premiu la concursul de interpretare organizat în paralel).

De-a lungul celor mai bine de trei săptămîni, în fiecare seară, una din scenele lirice pragheze, istoricul Teatru Național sau eleganta sală, recent renovată, a Teatrului „Smetana" oferea iubitorilor genului cîte un spectacol de operă. Creația lui Smetana, substanțial reprezentată cu un număr de 7 lucrări, precum și cîte 2 lucrări de Dvorak, Janacek și Cikker, cărora li s-au mai adăugat lucrări de Jeremias, Nedbal, Fibich și Suchon, au întregit prezența masivă a operei naționale pe scenele lirice. Wagner, Ceaikovski și Prokofiev mai apăreau în completarea repertoriului. Deși prezent cu numai două lucrări din creația sa atît de vastă, Janacek a apărut ca o figură dominantă, ocupînd o poziție cu totul specială atît în contextul muzicii cehe cît și în cel al muzicii contemporane în general. O lucrare cum este *Cazul Makropulos* nu ar trebui să lipsească din repertoriul niciunei scene lirice, constituind una din rarele reușite ale operei secolului XX. Figura patetică a eroinei



Prof. Jan Cikker

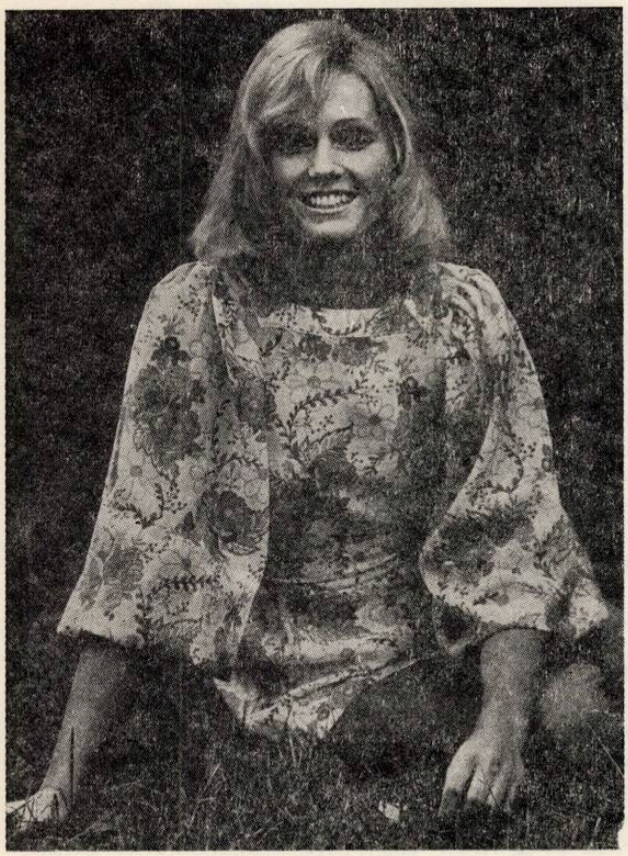
principale, cîntăreața Emilia Marty — care pare a fi învins moartea fără a putea cunoaște adevărata fericire — domină întreaga acțiune a dramei imaginată de Karel Capek ; intruziunea elementului fantastic într-o dramă cu aspecte realiste îi conferă acesteia o mare bogăție de simboluri, iar muzica lui Janacek urmărește cu o uimitoare plasticitate jocul stărilor sufletești plin de nuanțe delicate sau contraste violente. Solista Elena Kittnarova, în fruntea unei distribuții excelente, a realizat, atît din punct de vedere vocal cît și scenic, o creație de neuitat. Un merit deosebit în reușita spectacolului (prezentat de ansamblul de operă din Bratislava) revine și dirijorului Zdenek Kosler, cunoscut și la noi din concerte simfonice, cu o gestică de mare precizie și eficiență.

Opera *Ienufa*, anterioară cu peste două decenii, confirmă cu aceeași pregnanță remarcabila forță dramatică a lui Janacek. Expresia este pusă în slujba definirii unor caractere puternice, angrenate într-un conflict ce se desfășoară într-o țesătură complexă. Partitura acestei opere evidențiază legătura lui Janacek cu muzica populară, la care recurge adeseori într-o manieră profund creatoare.

Spiritul național al muzicii operei *Ienufa*, ca și încărcătura cromatică a spumoasei opere *Cazul Makropulos* îi atribuie și astăzi lui Janacek un loc important în galeria creatorilor de operă ai secolului nostru.

Opera lui Jan Cikker (1911) *Poveste despre dragoste și moarte* reia o nuvelă a lui Romain Rolland, înfățișînd destinul savantului J. Courvoisier și al soției sale Sofia, în zilele marii Revoluții franceze. Calitățile partiturii rezidă în tensiunea dramatică pe care o creează atît prin intermediul recitativelor, cît mai ales printr-o țesătură orchestrală de mare virtuozitate. Cikker este adeptul primatului suflului orchestral în opera contemporană, fapt care îi permite să vehiculeze un tematism cu bogate potențiale ca și a unor citate specifice epocii revoluționare. Opera aceasta nu se impune atît prin organicitatea discursului sau bogăția premiselor dramatice, cît prin măiestria gîndirii orchestrale.

În cealaltă operă a sa, *Coriolanus* — pe un libret după tragedia lui Shakespeare — impresionează mai ales scenele de ansamblu, realizate cu o mare măiestrie a scriiturii vocal-orchestrale. Excelenta montare



Helena Vondrackova

a acestui spectacol, atît de viu, beneficiază de avantajele unei scene turnante deosebit de mobile.

Cultul pe care cehoslovacii îl au pentru moştenirea lirică a lui Smetana, Dvorak, Fibich şi Janacek ca şi pentru creaţia autorilor slovaci contemporani Suchon şi Cikker merită toată consideraţia. Adevărul este că numai atitudinea de difuzare sistematică a lucrărilor naţionale are darul să imprime cursul viu al creaţiei autohtone, să determine o traiectorie istorică în conştiinţa ascultătorilor contemporani.

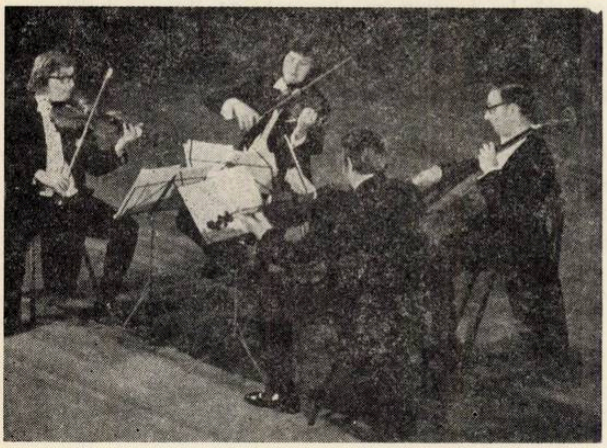
La Bratislava se desfăşura concomitent un festival internaţional de muzică uşoară — *Lyra 74*, aflat la a IX-a ediţie.

Lyra Bratislavei se bucură de o bună reputaţie internaţională, ceea ce explică prezenţa unor interpreţi de faimă şi marcanţi oaspeţi de peste hotare. Festivalul se desfăşoară pe mai multe planuri : concurs naţional de creaţie şi interpretare, concurs internaţional de cîntece la care participă ţări socialiste. Regulamentul acestui concurs care are un juriu internaţional prevede ca piesa prezentată să fi fost distinsă cu un premiu naţional. România a fost reprezentată de Adrian Romcescu în a cărui interpretare s-a cîntat „Chemarea dragostei" de Marius Ţeicu. Din juriu a făcut parte Radu Şerban.

Seară de seară, după piesele aflate în competiţie, aveau loc recitaluri şi concertele unor solişti ai ansamblului. La acest capitol participarea a fost masivă, în primele seri au apărut pe scena bine utilată cu instalaţii sonore ultramoderne, cîte patru solişti de renume. O impresie deosebită au produs-o formaţiile „The Humphries Singers" (S.U.A), „Mladi Batali" (Jugoslavia) şi „Scarabeus" (Cehoslovacia).

Concursul naţional a relevat un bun nivel profesional, mai ales în privinţa aranjamentelor orchestrale. Cît priveşte expresia pieselor din concurs, credem că în numeroase din cele 24 de compoziţii nu s-a depăşit o anumită monotonie. Dintre interpreţi, în mod deosebit s-a remarcat talentata Helena Vondrackova, care de altfel a şi obţinut premiul I.

Lyra '74 s-a bucurat de o mare reclamă şi afluenţă de public, care răsplătea cu aplauze generoase interpreţii preferaţi. Martori la un asemenea entuziasm spontan, ne-am gîndit cu nostalgie la *Cerbul de aur* şi la *Festivalul de la Mamaia.*



Zilele muzicale tîrgumureşene

Intre 8—17 iunie a.c. s-au desfăşurat *Zilele muzicale tîrgumureşene,* festival aflat la cea de a patra ediţie a sa, prestigioasă manifestare muzicală care reuneşte la începutul fiecărei veri, în sălile de concert din Tg. Mureş, interpreţi — solişti, dirijori, formaţii corale şi instrumentale, orchestre simfonice — din ţară şi din străinătate. Festivalul tîrgumureşean constituie, la fiecare ediţie, un moment remarcabil în bogata viaţă culturală din Tg. Mureş, prin modul în care reuşeşte să polarizeze în jurul său interesul unui mare număr de auditori, atraşi de programele variate şi interesante, precum şi de garanţia unor interpretări de aleasă ţinută.

De la debutul său, în 1971, şi pînă azi, festivalul tîrgumureşean şi-a căutat un profil propriu : o anumită structură şi succesiune a concertelor, preferinţa pentru anumite categorii de interpreţi şi lucrări. Astfel, alternează concertele simfonice şi vocal-simfonice cu concerte de muzică de cameră şi recitaluri. Interpreţii — solişti şi ansambluri — se pot grupa în două categorii : a celor care sînt invitaţi la fiecare ediţie şi a celor tineri, autentice speranţe sau chiar certitudini ale artei interpretative româneşti, care se impun, astfel, o dată în plus atenţiei publicului. Invitaţilor din ţară sau de peste hotare li se alătură, într-un concert dedicat creaţiei compozitorilor tîrgumureşeni, interpreţi din localitate. De altfel, cele mai numeroase apariţii aparţin formaţiilor filarmonicii tîrgumureşene : orchestra simfonică, orchestra de cameră şi corul mixt.

Repertoriul concertelor şi recitalurilor este ales cu grijă, cuprinzînd lucrări româneşti, de fiecare dată şi prime audiţii, precum şi lucrări dintre cele mai reprezentative ale muzicii universale.

A intrat în tradiţia festivalului ca la primul concert să fie învitat un tînăr solist. După ce la cele trei ediţii anterioare au evoluat în această postură

Corul şi orchestra simfonică a Filarmonicii din Tîrgu-Mureş, dirijate de Mircea Cristescu, solistă Emilia Petrescu (1) ; Orchestra simfonică dirijată de Mircea Cristescu, solist Ştefan Ruha (2) ; Cvartetul „Brahms" din R.D.G. (3) ; Organistul Lehotka Gábor din R. P. Ungară (4).

Orchestra Filarmonicii din Tg. Mureş, dirijată de Szalman Lóránt, solist Alexandru Preda.

violonistele Silvia Marcovici, Gabriela Jjac şi Cornelia Vasile, în acest an, rolul de a deschide festivalul i-a revenit tînărului pianist Alexandru Preda, care a interpretat *Concertul nr. 5* de Beethoven, în compania orchestrei simfonice tîrgumureşene, dirijată de Szalman Lóránt. Alegerea s-a dovedit inspirată, deoarece Alexandru Preda, care s-a afirmat prin concerte şi recitaluri susţinute în ultima perioadă a reuşit o interpretare deosebit de convingătoare a monumentalei lucrări beethoveniene.

Intr-un alt concert, în compania aceleiaşi orchestre şi a aceluiaşi dirijor a apărut pianistul francez François-Joël Thiollier cu *Concertul nr. 4* de Beethoven şi *Concertul nr. 2* de Brahms. A fost un adevărat tur de forţă, parcurs cu dezinvoltură de pianistul francez, înzestrat cu o tehnică strălucitoare.

Dintre apariţiile solistice s-a detaşat din nou aceea a lui Ştefan Ruha, unul dintre invitaţii permanenţi ai festivalului, de astă dată în *Concertul în Re major* de Brahms. L-am revăzut pe Ruha tot mai mult preocupat de a tălmăci profunzimile paginilor bramsiene, care îi sînt atît de apropiate.

Un loc important i-a fost rezervat şi de astă dată muzicii de cameră, putînd fi ascultate lucrări preclasice, clasice, moderne şi contemporane, în interpretarea unor excepţionale formaţii. La această ediţie a festivalului a fost invitat şi cvartetul „Brahms" din R. D. Germană, care ne-a oferit o reală satisfacţie prin interpretarea, alături de două cvartete de Mozart şi Beethoven, a unuia dintre cele mai izbutite cvartete din creaţia românească contemporană, *Cvartetul nr. 6* de W. G. Berger.

Orchestra de cameră a filarmonicii din Tg Mureş— colectiv tînăr, dar cu o deosebit de fructuoasă activitate şi frumoasă reputaţie — a oferit un memorabil concert, cu lucrări de Haydn, Vivaldi, Boccherini, Britten, Remus Georgescu şi Csiky Boldizsár. Varietatea stilistică a lucrărilor abordate a relevat incontestabila măiestrie a acestui entuziast colectiv, condus de concertmaestrul Iuliu Hamza, măiestrie concretizată printr-o perfectă omogenizare a partidelor, a sunetului, prin inteligenţa frazării şi a nuanţării. Din creaţia românească, orchestra a inclus în program *Cîntece şi dansuri ardeleneşti* de Csiky Boldizsár, o inspirată transpunere şi prelucrare pentru orchestră a unor melodii de cîntec sau de joc din vechi codice, în care compozitorul a reuşit să îmbine armonios culoarea specifică a melodiilor prelucrate, cu sonorităţi îndrăzneţe, aspre uneori.Cea de a doua lucrare prezentată, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Remus Georgescu, este o remarcabilă pagină din creaţia compozitorului şi în acelaşi timp o certă reuşită a muzicii noastre. Lucrarea se impune printr-o mare densitate şi vervă ritmică, printr-o melodică capricioasă şi printr-un perfect echilibru ; piesă de virtuozitate care a pus în valoare deplină calităţile orchestrei.

La festival a fost de asemenea prezentă *Ars Nova* a filarmonicii clujene, dirijată de Cornel Ţăranu, formaţie binecunoscută prin orientarea sa spre muzica secolului XX. În lucrări de Debussy, de Falla, Ravel, Berio şi Boulez, concepute pentru diverse alcătuiri vocale şi instrumentale, uneori solistice, formaţia clujeană dovedeşte o temeinică cultură a diferitelor stiluri sau modalităţi creatoare. De o primire deosebită s-au bucurat lucrările româneşti ale lui Ştefan Niculescu, Eduard Terényi, Adrian Raţiu şi Cornel Ţăranu, migălos elaborate şi tot atît de atent interpretate. *Ars Nova* face un mare serviciu creaţiei contemporane, prin calitatea interpretării acesteia, dezvăluindu-i subtilităţile într-un mod care o face inteligibilă.

În programul festivalului a figurat şi un concert cameral din creaţia tîrgumureşeană, cu muzică veche şi mai recentă, de Kozma Geza, Nicolae Chilf, Trzner Jósef, Rudolf Wagner-Régeny şi Zeno Vancea, precum şi de Szabó Csaba, Kozma Mátyás, Hencz József şi Zoltán Aladár. Concertul a dezvăluit preocupările creatoare ale creatorilor din Tg. Mureş de acum patru-cinci decenii, precum şi realizări recente ale compozitorilor tineri. În acelaşi timp, concertul, prin interpreţii săi — profesori de liceu de muzică şi instrumentişti la filarmonică — a demonstrat că există reale resurse interpretative la Tg. Mureş.

Un recital de orgă a fost susţinut de Lehotka Gábor din R. P. Ungară, unul dintre cei mai buni organişti din cîţi au concertat la Tg. Mureş. Lehotka conferă o deosebită vigoare, strălucire şi pregnanţă liniilor polifonice, mai ales în lucrări de J.S. Bach.

Un moment original l-a constituit şi concertul formaţiei *Musica da camera* din Praga, mai ales prin lucrările unor compozitori clasici cehi.

Mai mult decît la celelalte ediţii, în acest an a fost prezentă muzica simfonică şi vocal-simfonică românească,în special lucrări cu tematică patriotică şi revoluţionară, precum şi piese inspirate din contemporaneitate. În primă audiţie, Szalman Lóránt şi orchestra simfonică au prezentat prologul simfonic *Bălcescu* de Zeno Vancea. Cu concursul corului au

fost prezentate cantatele *Se construiește lumea noastră* de George Draga și, în concertul final, *Balada steagului* de Sigismund Toduță, solistă fiind Emilia Petrescu, iar dirijor Mircea Cristescu. Corul filarmonicii, dirijat de Birtalan Judit, a susținut cu fermitate partidele corale destul de dificile din lucrările sus-amintite, precum și din balada *Prima noapte valpurgică* de Felix Mendelssohn-Bartholdy realizată cu participarea cîntăreților Martha Kessler, George Lambrache, Dan Zancu și Pompei Hărășteanu.

Actuala ediție a Zilelor muzicale tîrgumureșene s-a bucurat de prezența unor compozitori și muzicologi, ca Zeno Vancea, președintele de onoare al festivalului, Romeo Ghircoiașiu, vicepreședinte al Uniunii compozitorilor, George Draga, Wilhelm Berger, Eduard Terényi și alții.

Festivalul tîrgumureșean se dovedește a fi un mănunchi de valoroase manifestări muzicale, al căror interes a depășit cadrul local, integrîndu-se firesc în bogata viață spirituală a țării, aducîndu-și contribuția la vasta operă de culturalizare și apropiere de artă a unui număr tot mai mare de oameni ai muncii, fapt ce reiese și din entuziasmul numerosului public care l-a urmărit cu consecvență.

BUJOR DÂNȘOREAN

Simfonia a IX-a de Beethoven la Filarmonica „George Enescu"

Închiderea stagiunii la Filarmonica „George Enescu" a fost făcută, conform tradiției inaugurată cu decenii în urmă de maestrul George Georgescu, cu *Simfonia a IX-a* de Beethoven, dirijată de Mihai Brediceanu și avînd ca soliști pe soprana Emilia Petrescu, mezzo-soprana Martha Kessler, tenorul Gheorghe Lambrache și basul Ionel Pantea. Corul a fost pregătit de Vasile Pîntea. Dirijorul Mihai Brediceanu a condus lucrarea în stilul clasic cerut, a dominat bine întreg aparatul instrumental și vocal. Am găsit potrivit faptul că a grupat întreaga masă corală feminină deoparte și cea bărbătească de altă parte — de unde omogenitățile maselor vocale rezultante. Lucrarea a fost frumos prezentată dar execuția s-a resimțit de o anumită oboseală, de altfel explicabilă.

La o încheiere de stagiune avem datoria să relevăm cîteva aspecte ale activității Filarmonicii pe care le socotim esențiale. În primul rînd violonistul Ion Voicu, venind la conducerea instituției, a majorat compartimentul viorilor. Orchestra dispune de douăzeci de viori prime a căror contribuție activă, unitară și de mare eficiență, s-a făcut simțită ori de cîte ori a fost cazul, spre satisfacția dirijorilor ca și a ascultătorilor.

Instituția a urmărit și a reușit realizarea unor importante obiective în ceea ce privește programele cît și manifestările artistice ; s-a avut în vedere o vastă acțiune de culturalizare a marilor mase de ascultători ; s-a mers în uzine și fabrici de cîte ori a existat prilejul și s-a urmărit regularitatea concertelor date exclusiv pentru studenți. Programele au fost comentate toate, în detaliu în revista *Muzica* și nu vom reveni asupra lor. Ținem însă să subliniem printre acțiunile pozitive ale Filarmonicii, prezența permanentă a muzicii românești, lucrările aflîndu-se adesea în primă audiție. Unul din aspectele relevabile și pe care îl apreciem ca fiind de mare importanță, este locul de seamă acordat muzicii de cameră și totodată tinerelor elemente în plină ascensiune, cărora li s-a oferit din plin posibilitatea să se afirme nu numai în sala de studio sau cea mică a Palatului Republicii dar și în marea sală a Ateneului, uneori chiar ca soliști ai Filarmonicii. Faptul constituie un imbold de seamă pentru tinerele talente ale școlii interpretative românești care se afirmă cu tot mai multă vigoare.

Chiar și din această sumară punctare numai a unora din numeroasele aspecte privind activitatea de-a lungul stagiunii 1973—74 se poate trage concluzia că prima instituție simfonică a țării s-a afirmat și se afirmă cu prestigiu, fiind încredințați că în viitoarea stagiune, 1974—1975, va valorifica și mai eficient bogata experiență acumulată cu deosebire în cei treizeci de ani scurși de la Eliberare : că vor fi găsite noi forme de afirmare compatibile cu viața noastră de artă, atît de înfloritoare în epoca socialistă pe care o trăim.

Concert de concerte

Filarmonica a avut, în stagiunea care s-a încheiat, atenţiile sale faţă de activitatea unor muzicieni — compozitori şi interpreţi distinşi prin activitatea lor, de-a lungul unor decenii — sărbătorindu-i în concerte şi chiar cicluri de concerte. A fost cazul maestrului Ion Dumitrescu, al pianistului Valentin Gheorghiu şi violonistului Ion Voicu, al maestrului Dumitru Botez ş.a.

La sfîrşitul stagiunii, a fost încheiat şi ciclul „Concertelor Ion Voicu", printr-un concert de concerte. A fost prilejul ca Ion Voicu să arate mai mult decît recunoscuta şi apreciata sa măiestrie interpretativă, în *Concertul nr. 1 în si minor*, de Paganini, precum şi în *Simfonia spaniolă* de Lalo. El a făcut o adevărată „baie de tinereţe" cîntînd laolaltă cu trei violonişti aflaţi în plină afirmare: Radu Iancovici, Ştefan Rodescu şi Mădălin Voicu, *Concertul pentru patru viori şi orchestră* de Vivaldi, sub bagheta dirijorului I. Ionescu-Galaţi.

A fost mai mult decît o afirmare artistică: un spectacol impresionant. Ion Voicu, cu experienţa sa de trei decenii şi jumătate, a tutelat cu prestigiu şi cu o dragoste realmente paternă buna prezentare solistică a concertului.

Radu Iancovici a cîntat cu seriozitate şi cu o frumoasă ţinută violonistică. Ştefan Rodescu a dovedit o dată mai mult aleasa sa sensibilitate, acea căldură comunicativă pe care o aduce în joc ori de cîte ori apare într-un concert. Cît priveşte pe Mădălin Voicu, care beneficiază de permanenta îndrumare şi, am spune strunire, a lui Ion Voicu, vom sublinia alături de însuşirile sale native — justeţea şi frumuseţea tonului — trăsătura plină de siguranţă a arcuşului iar, uneori, severitatea cu care se afirmă (aşa cum l-am văzut de altfel şi în *Concertul pentru două viori* de Bach).

Găsim prilejul să recomandăm însă acestor tineri violonişti de talent, o muncă artistică susţinută cu multă perseverenţă, zi de zi. Ei nu se vor putea realmente realiza în toată plenitudinea, decît studiind zilnic, cu metodă, cel puţin şase ore, aşa cum au făcut şi fac toţi cei ce se consacră cu tot sufletul viorii. Aşa au făcut Enescu, Kreisler, David Oistrah, Isac Stern, Ricci, pentru a nu cita decît pe aceşti mari violonişti. Aşa a făcut, face şi astăzi, Ion Voicu.

I. Ionescu-Galaţi a condus cu multă pondere şi cu grijă pentru echilibrul sonor dintre orchestră şi solişti. Este un artist de o muzicalitate deosebită căruia îi sugerăm însă să se păstreze cît mai drept la pupitrul dirijoral, nu aplecat peste partitură şi chiar dincolo de ea, spre... orchestră.

J.-V. P.

Concert Mozart — Beethoven la Radioteleviziune

După o stagiune bogată în evenimente, care a atras în sala din strada Nuferilor — fapt deosebit de semnificativ şi de îmbucurător — un public format în majoritate din tineret, punctul final a fost pus de Iosif Conta printr-un concert al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii dedicat marelui simfonism clasic vienez, reprezentat prin două din lucrările sale capitale: *Simfonia nr. 39 în Mi bemol major KV 543 de Mozart şi Simfonia nr. 7 în La major op. 92* de Beethoven.

Ambele simfonii s-au bucurat de interpretări axate în principal pe valorile ritmice şi dinamice ale partiturilor, evidenţiate de dirijor şi orchestră cu un simţ precis al progresiei dialectice. La Mozart, o asemenea viziune a apărut firesc legată de cele două *Allegro*-uri extreme, străbătute de o viaţă orchestrală intensă, fertilă în evenimente; îndeosebi *Allegro*-ul final a impresionat prin stricta articulaţie a textului şi prin modul imperios în care au fost evidenţiate trăsăturile sale fulgurante. În *Andante*, melodia mozartiană a fost însă privată de „respiraţia" sa specifică, iar *Menuetul* a sunat prea marţial pentru acest decorativ dans de epocă.

În Beethoven, Iosif Conta a renunţat la orice solemnitate decorativă în favoarea unor tempi de mare dinamism. Simfonia a avut astfel o desfăşurare plină de intensitate ritmică şi de nerv, culminînd într-un *Allegro* final, dominat de o trăire prodigioasă „à la Rubens", care a dat concluziei concertului un caracter exaltant de bravură, după ce *Scherzo-ul* a impresionat prin contrastele sale de tempo şi de nuanţe.

Între cele două simfonii, un intermezzo concertant original a fost realizat cu concursul a doi pianişti oaspeţi din Italia, Fausto Zadra şi Maria Luisa Bastyns Zadra: *Concertul nr. 10 pentru două piane şi orchestră în Mi bemol major KV 365* de Mozart. Fausto Zadra ne era binecunoscut din vizitele sale anterioare (şi din cele două discuri realizate la „Electrecord" sub bagheta lui Carlo Zecchi) ca un interpret mozartian de ţinută. Soţia şi partenera sa de cuplu muzical — formată, la rîndul ei sub îndrumarea lui Carlo Zecchi la Academia „Santa Cecilia" din Roma — a dovedit însuşirea în profunzime a caracteristicilor stilistice ce definesc muzica de pian a lui Mozart. Împreună, soţii Zadra realizează unitatea de concepţie necesară de-a lungul unei execuţii pline de viaţă, de farmec, de antren, de sensibilitate, atingînd punctul culminant în frumoasa cadenţă comună a celor două piane din finalul concertului, în care am apreciat cu deosebire intervenţiile Mariei Luisa Bastyns Zadra, pentru rafinamentul lor muzical şi instrumental. La pupitru, Iosif Conta a ştiut să asigure fermitatea ritmică şi brio-ul solicitate de această fermecătoare pagină concertantă mozartiană, din păcate atît de rar ascultată.

EDGAR ELIAN

Mircea Cristescu — Cristea Zalu

Dirijorul Mircea Cristescu a prezentat la Filarmonica „George Enescu", în primă audiţie, piesa *Valenţe* de Liana Şaptefraţi. Tînăra compozitoare este foarte prolifică, îndeosebi în genul cameral. Piesa ascul-

tată este scrisă pentru orchestra mare, dar fără lemne. A fost intitulată *Valențe*. Alegînd acest termen, specific îndeosebi limbajului chimiei, și care înseamnă capacitatea de combinare a unui element cu altul, nu putem ști ce a avut în vedere compozitoarea. De altfel termeni ca poliedre, parametri, polichromii, unghiuri, diedre, etc. etc. împrumutate științelor, fac azi mare modă. Dar să trecem.

Lucrarea ascultată s-a prezentat ca o pînză sonoră aproape uniformă în care sonorităților, îndeosebi ale instrumentelor de coarde, au apărut bine amalgamate — totul desfășurîndu-se calm, ponderat, cu o curbă oarecum ascendentă a intensităților care apoi a coborît, devenind treptat, plată, etală. Pe acest fundal, pe această suprafață sonoră continuă, agrementată la răstimpuri de intervențiile unor instrumente de culoare (clopote, marimbafon, etc.) răsăreau sau mai bine zis izbuneau cu mare forță, cînd și cînd, sonorități viguroase la alămuri. Erau singurele „evenimente" de-a-lungul desfășurării acestei placide lucrări care de altfel a ținut circa un sfert de oră. Noi o așteptăm pe compozitoare, care pare să dispună de anumite posibilități mai importante de exprimare, cu o lucrare de semnificație majoră, o compoziție care să ne spună realmente ceva. „Pînza" sonoră despre care am făcut mențiune s-a stins încet, așa cum apăruse, la început, lăsîndu-ne cu sentimentul că va mai urma ceva... Orchestra și dirijorul nu au trădat — sîntem convinși — dimpotrivă, au sprijinit intențiile compozitoarei.

Pianistul Cristea Zalu a cîntat apoi *Concertul no. 1. în Do major* de Beethoven. Interpretul a dovedit, și de data aceasta, calitățile pe care i le cunoaștem : forță (deși atacul inițial a fost „moale"), precizie, fluență în expunerea discursului muzical și trecerea frumoasă a pasajelor de virtuozitate pe care aici Beethoven le-a scris cu ... blîndețe (vrem să spunem o virtuozitate mai elementară) ne referim atît la cadența din *allegro con brio* unde solistul a dispus de toate libertățile, cît și la dialogurile sale cu orchestra.

In final, pianistul și consecutiv orchestra s-au grăbit puțin, luînd un tempo mai viu.

Dirijorul Mircea Cristescu a încheiat programul său cu *Simfonia în Do major* („Linz") de Mozart din care am reținut îndeosebi mișcarea galantă imprimată menuetului și vivacitatea din *Presto* final.

J.-V. P.

Sergiu Comissiona la Filarmonică

Concertul prezentat la Filarmonica „George Enescu" de Sergiu Comissiona ne-a dezvăluit noile valențe dirijorale dobîndite în bogata-i și rodnica-i activitate. A realizat uvertura *„Corsarul"* de Berlioz cu o impetuozitate și înflăcărare care au antrenat puternic pe toți membrii orchestrei. Sergiu Comissiona este un temperament deosebit de dinamic, de-a dreptul vulcanic. Este relevabilă diversitatea și eficacitatea gesticei sale. Fiecare mînă împlinește roluri diferențiate. Cu cea stîngă stimulează cu un gest larg intensitatea viorilor prime (care s-au comportat, de altfel, strălucit) pentru a le potoli apoi cu autoritate, în vreme ce bagheta sa se înalța, uneori, spre Cupola Ateneului, nepărăsind însă niciciînd indicațiile de ritm, de tempo ale partiturii. El are darul de a mula expresiv fraza muzicală, cu o elocință comunicativă. Avansează doi pași spre a întoarce una sau mai multe file din partitură, pentru a se retrage imediat după aceea, într-o ținută exemplară, luînd distanțe cît mai avantajoase față de orchestră. Suplu, precis și cu o mare pondere, s-a afirmat și în *Concertul* atît de românesc, de frumos cizelat orchestral, al lui Valentin Gheorghiu, în care solist a figurat, cu strălucire, însuși compozitorul. (De altfel, Sergiu Comissiona și Valentin Gheorghiu sînt programați ambii să cînte la Dallas în Texas și nu au lipsit în sala Ateneului reprezentanți ai muzicii din orașul texan, veniți să-i urmărească pe ambii protagoniști).

Încheierea a fost făcută cu *Simfonia I* de Brahms, prilej de a prețui o dată mai mult pătrunzătoarea inteligență muzicală a dirijorului și spiritul, i-am spune clasic, în care a prezentat lucrarea. Efervescentul, exuberantul dirijor a avut însă și acea contenență cerută, la răstimpuri, de buna interpretare a lucrării.

Simfonia a fost redată, pe rînd, cu dramatism și frămîntare, cu o seducătoare seninătate, apoi cu caracteristica melancolie brahmsiană și răscolitoarea energie ce caracterizează finalul.

Sergiu Comissiona a legitimat pe deplin prețuirea deosebită pe care și-a cucerit-o pretutindeni.

Christoph Eschenbach dirijor

Christoph Eschenbach este un pianist de mare talent, judecînd după manifestările sale anterioare, din țară și de peste hotare. (Ne amintim, că în 1968 numele său figura cu litere enorme, afișat pe toate placardele de concert ale Parisului). El a făcut și face o carieră strălucită și îndreptățită, ca pianist. L-am urmărit și în ipostaza de dirijor, la Filarmonica „George Enescu". Se pare că luase bagheta pentru prima oară. Cel puțin la noi. Chipul în care și-a alcătuit programul (și pe care Filarmonica l-a acceptat) l-am socotit curios : două lucrări de Dvorak și *Simfonia a III-a „Eroica"* de Beethoven. În primul rînd e de făcut observația că două lucrări ale unui același compozitor — fie el chiar Dvorak, pentru care avem toată prețuirea, desigur înseamnă totuși, prea mult, în același program. Cînd aceste lucrări sînt *Serenada* și *Concertul de pian și orchestră*, lăsate mult în urmă de alte lucrări de valoroasă semnificație artistică ale aceluiași compozitor, lucrul pare cu atît mai ciudat.

A-ți face debutul cu acestea ca dirijor, în ochii noștri nu își află justificarea. Am urmărit cu multă plictiseală desueta *Serenadă* — pe care dirijorul a condus-o, am zice cu pasiune, o lucrare interminabilă căreia i-a succedat *Concertul pentru pian și orchestră* mai sus menționat. Ni se va îngădui să spunem că nu am avut prilejul de-a lungul unei jumătăți de veac (și mai bine) de consecventă urmărire a vieții muzicale, cel puțin a Bucureștiului — să ascultăm

acest concert. Şi nu regretăm. A fost de asemenea o lucrare interminabilă, cu influenţe Chopin, cu melodii fără un profil pregnant, orchestrată, desigur, cu măiestrie dar care nu a reuşit să ne suscite interesul şi mai puţin entuziasmul. Solistul, tînărul şi talentatul pianist Justus Franz s-a afirmat îndeobşte cu o gingăşie feminină şi, uneori, cu forţă juvenilă, stăpîn pe o tehnică elaborată, excelent pusă la punct. Despre el vom mai vorbi. Cît priveşte *„Eroica"*, a fost condusă într-un tempo viu şi realmente... eroic. Eschenbach a realizat contraste dinamice mari şi *Scherzo* a fost luat într-un tempo prea repede... Pianistul Eschenbach promite şi în ceea ce priveşte dirijatul. Cu timpul, el îşi va pondera, credem, gesturile, contorsiunile, ţinuta — lucruri care contează în sala de concert.

Filarmonica s-a aplicat cu seriozitate, răspunzînd perfect (inclusiv în trio de corni din *Scherzo*, de care ne-am temut puţin) tuturor solicitărilor dirijorului pe care îl preferăm însă ca pianist.

RECITALURI

Ion Voicu - Christoph Eschenbach

Tot mai mult Ion Voicu îşi îndreaptă atenţia către muzica de cameră pe care o cultivă cu aceeaşi pasiune pe care i-o cunoaştem în manifestările sale solistice sau dirijorale.

De data aceasta l-am urmărit într-un recital de Sonate de Brahms, avînd ca partener pe tînărul dar deja reputatul pianist Christoph Eschenbach.

Brahms a scris de timpuriu sonate pentru un instrument recitant — vioară, violoncel — şi *Sonata I-a în Sol major* pentru vioară şi pian este unul din cele mai elocvente exemple privind arta compozitorului de a constitui o asemenea lucrare pe tema unui lied (scris pentru tenor) în speţă *Liedul ploii*, deşi tema acestuia va apărea integral în final. Însă chiar în prima mişcare — *Vivace non troppo* motivul ritmic e derivat din lied. Ne-au impresionat extrem de plăcut unele elemente interpretative ale lui Ion Voicu, pe care i le cunoaştem de altfel mai de mult, dar care acum şi-au aflat, tocmai aici, o afirmare desăvîrşită : căldura tonului şi noblețea frazării care ni l-au amintit, nu o dată, chiar pe George Enescu. A fost un cînt liniştit, profund şi chiar în pasajele mai frămîntate a dominat spiritul liedului brahmsian, cu momente de romantică reverie în *Adagio*, unde ambii interpreţi au cîntat cu reculegere, în mezza-voce. Subliniem acea vibrantă participare lăuntrică a lui Ion Voicu, care ne-a dezvăluit dincolo de cunoscutele-i însuşiri de virtuoz şi acea latură a sensibilului muzician. În acelaşi timp, pianistul a subliniat cu arpegiile sale (poate uneori prea viguroase, dar totdeauna pătrunse de o viaţă bogată) linia melodică de o atît de minunată cantabilitate.

Acordurile la pian ale lui Eschenbach, muzician de rare potenţe interpretative, au fost uneori apăsătoare, dramatice, în vreme ce Ion Voicu cînta tema în duble coarde cu o puritate ce poate servi de exemplu. Întreaga Sonată a însemnat o revărsare de melodie cantabilă, realizată la cel mai înalt nivel artistic. S-a cîntat într-o bună colaborare. Aceeaşi observaţie e de făcut şi pentru interpretarea *Sonatei a doua, în La major*, scrisă cu multă concizie şi pe care interpreţii au atacat-o cu hotărîre, desfăşurînd *Allegro cantabile* cu pasiune. Remarcabile au fost tranziţiile care pendulau succesiv de la major la minor în tema secundă şi a căror frumuseţe de nesecată inspiraţie a prins pe orice ascultător. Totul s-a încheiat cu acel *Allegro* final care,redat cu graţie, ne-a lăsat o impresie de pace netulburată, în ciuda unor momente de vivacitate în care pianistul s-a afirmat din nou cu accente mai tari, căci la Eschenbach stăruie acea pasiune a solistului, obişnuit să cînte mai mult ca atare.

Încheierea a fost făcută cu *Sonata a 3-a în la minor* căreia interpreţii i-au redat cu deplin succes vitalitatea, melodicitatea, strălucirea. Aici ţinem să relevăm cîteva elemente ce ne-au impresionat deosebit de plăcut ; de pildă, acea ondulare molcomă, ca o îngînare, cu care Ion Voicu a agrementat repriza temei din mişcarea iniţială *Allegro*, poezia intensă cu care a fost redat *Adagio* şi acea fugărire neobosită, dar cît de bogat expresivă, din mişcarea finală. A fost o seară de înaltă artă cu care am dori să ne întîlnim cît mai des.

La sărbătorirea a 35 de ani de activitate artistică ne bucură performanţele interpretative ale lui Ion Voicu, muzician de caldă şi profundă simţire, nu numai strălucit virtuoz, care prin studiul său individual, urmărit cu o exemplară tenacitate, a ajuns să se situeze printre valoroşii exponenţi ai violonisticii contemporane.

Christoph Eschenbach - Justus Frantz

Cuplul pianistic Christoph Eschenbach — Justus Frantz au prezentat la Ateneu piese scrise de mari compozitori, anume pentru două piane sau pentru patru mîini.

În principiu nu sîntem pentru asemenea „combinaţii" — ne referim îndeosebi la interpretarea pieselor scrise pentru două piane — pentru a nu mai vorbi de cele scrise pentru trei şi chiar patru piane. De ce ?

Cei doi parteneri urmăresc — şi a fost cazul şi în recitalul ascultat — în primul rînd precizia infailibilă a intrărilor şi sincronia desfăşurărilor — ceea ce e evident în ordinea lucrurilor. Dar totul se petrece, mai mult sau mai puţin, în dauna unei interpretări nuanţate cu o mare subtilitate. Cei doi pianişti, de altfel excelenţi, trebuiau să fie atenţi tot timpul în primul rînd la elementele de execuţie mai sus specificate. Cu totul altfel s-au prezentat fiecare cînd au cîntat în recital sau la concert. Noi rămînem la părerea că elementul, într-o măsură şi de spectaculozitate, al unui asemenea recital, nu e de natură să favorizeze prezentarea muzicii în nuanţele ei cele

mai gingaşe şi mai explicit detaliate. O dată cu acestea, vom arăta că totuşi *Sonata în Re major* pentru două piane de Mozart, ne-a oferit prilejul, datorită facturii sale, să apreciem însuşirile celor doi interpreţi. Aşa bunăoară dacă în *Allegro con spirito*, debutul a fost la unison, au urmat reluări ale temei, de către fiecare interpret în parte, ca un ecou. Acestea ca şi diferitele imitaţii ne-au arătat că şi Justus Franz este la rîndu-i un desăvîrşit pianist. Dar nu o dată rolurile celor doi interpreţi se suprapuneau şi nu i-am putut diferenţia decît în acele reprize care aveau loc în contrapunct, ori în cîntul expresiv expus de Eschenbach în *Andante* (la mîna dreaptă) şi pe care l-au acompaniat celelalte... trei mîini. Nu am fost de acord cu schimbările aduse, pe loc, în program, oricît de valoroase au fost ele. De pildă, s-a anunţat că vor cînta *Fantezia în fa minor* (op. 103) de Schubert. În schimb au scos din program *Rondo în do minor* pentru două piane de Chopin — pe care un ascultător din sală l-a reclamat totuşi la sfîrşitul programului (lucru care a diminuat, la rîndu-i, ţinuta de data aceasta a publicului). Trebuie să recunoaştem că au oferit *„Mama mea gîsca"* de Ravel, care era deja programată, în supliment — (piesă pe care de asemenea o eliminaseră din program) într-o interpretare de mare subtilitate, de desăvîrşit rafinament.

Partea a doua a programului a fost respectată : *Sonata în fa minor, pentru două piane* de Brahms. Este o piesă binecunoscută, populară, scrisă ulterior şi pentru cvintet (coarde cu pian). Aici cei doi artişti ne-au oferit posibilităţile lor de a reda cu deplină eficienţă patetismul din partea I-a, *Allegro*, cu cunoscutele momente de elevată inspiraţie brahmsiană. *Andante* a fost realizat, pe alocuri, simfonic, cu mult sentiment, cu ardoare. *Scherzo* a fost redat cu tumult, uneori ca o cavalcadă. Dar au fost şi momente de cînt în *piano* de o infinită poezie. În general, interpretarea a avut multă plasticitate iar cînd a fost cazul, bravură şi totdeauna realizată în stilul cerut. Pe pianistul Justus Franz care s-a dovedit pe cît de tînăr pe atît de matur ca gîndire muzicală, demn partener al lui Christoph Eschenbach, îl aşteptăm într-un recital în care să apară de sine stătător.

J. — V. PANDELESCU

Dan Iordăchescu

Un cîntăreţ ajuns la deplina maturitate a vîrstei şi a evoluţiei sale artistice, care dedică un recital maestrului său aflat la vîrsta senectuţii, în timp ce acesta din urmă, prezent în sală, prefaţează recitalul discipolului său, uimind publicul prin prospeţimea glasului său de cvasi-nonagenar, — iată o manifestare cu totul ieşită din comun, ai cărei eroi au fost baritonul Dan Iordăchescu şi profesorul său, Constantin Stroescu.

Sarcina omagierii prin cuvinte a decanului de vîrstă al cîntăreţilor români şi-a asumat-o pentru început compozitorul Doru Popovici. A fost un portret evocator al „seniorului liedului românesc", amintind — într-un limbaj colorat — principalele etape ale carierei sale de interpret, dar şi meritele sale remarcabile ca pedagog şi ca promotor al creaţiei de gen a compozitorilor români. Mulţumind pentru omagiul ce i s-a adus, Constantin Stroescu a depănat apoi firul amintirilor sale ca profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", relatînd — cu nota sa de umor atît de caracteristică — împrejurările primelor sale contacte cu studentul său de acum două decenii, Dan Iordăchescu. Liedul *Estrenne à Anne* din ciclul *Cîntecelor pe versuri de Clément Marot* de Enescu — cărora Constantin Stroescu le-a dat, încă de la prima lor audiţie, o interpretare de neuitat — a fost un dar neaşteptat, oferit de maestrul sărbătorit publicului prezent în sala Ateneului. Tehnica sa vocală impecabilă, neumbrită de scurgerea anilor, frumuseţea frazării, claritatea deplină a dicţiunii, au stîrnit pe bună dreptate aplauze unanime.

După acest prolog emoţionant, Dan Iordăchescu şi-a început recitalul cu o pagină de bravură vocală — *Vittoria* de Carissimi —, urmată de un mănunchi de lieduri de Schubert şi Schumann, cărora le-a imprimat o interpretare puternic contrastantă, cu treceri de mare efect de la pianissime abia perceptibile, adeseori realizate cu voce de cap, la izbucniri impresionante în fortissimo. Liedurile acestea i-au dat prilejul să demonstreze în chip elocvent că este deopotrivă la largul său în elanul liric, ca şi în povestirea surîzătoare sau în evocarea unor sentimente de mare gingăşie. Celor cărora li s-a părut poate că Dan Iordăchescu a depăşit pe alocuri măsura, este bine să le reamintim că extazul, fervoarea pasionată, elementele de fantastic sau de epos romantic sînt factori constitutivi ai liricii schubertiene şi schumanniene, pretinzînd din partea interpretului nu atît un timbru „frumos" dar monoton, ci mai degrabă o expresivitate vie, cu frecvente schimbări de volum şi de culoare, în conformitate cu evoluţia textului poetic şi a discursului muzical. Este ceea ce Dan Iordăchescu a înţeles aşa cum se cuvine, reuşind să filtreze emoţia unei subiectivităţi romantice şi să-i urmărească îndeaproape infinitele fluctuaţii de expresie şi de atmosferă.

După pauză, programul a avut un caracter întrucîtva mai compozit : o *Elegie* de Michel Michelet (?), cîntată în limba engleză (!) şi amintind de factura ariilor din operete anglo-americane, apoi cunoscutele lieduri *Soupir şi Invitation au voyage* de Duparc, prezentate cu un simţ poetic învăluitor (dar în tempo prea lent), un nou cîntec de mare bravură *(Cavalerul d'Olmédo* de Lazzari), cîteva izbutite lieduri de George Sbîrcea pe versuri de Bacovia, impregnate de atmosfera specifică liricii poetului, urmate de naivul dar fermecătorul *Cinel-Cinel* de Skeletti pe versuri de Alecsandri, de impresionantul *Prizonier* de Grecianinov şi în fine de *Balada purecelui* de Musorgski, punctul culminant al serii în ce priveşte măiestria interpretativă a lui Dan Iordăchescu, revelîndu-l pe „omul de teatru", înzestrat cu capacitatea de a evoca instantaneu o vastă galerie de personaje dintre cele mai pitoreşti.

Din loja avanscenă a Ateneului, Constantin Stroescu îl urmărea cu atenţia încordată pe fostul său discipol, înclinînd aprobativ din cap, în timp ce buzele sale formau adeseori cuvintele liedurilor interpretate pe podium şi de atîtea ori repetate cîndva în orele de studiu de la clasă. În chip evident, maestrul trăia

satisfacţia de a constata că îndrumările sale au rodit pe terenul prielnic al unei personalităţi artistice capabile nu numai să le înţeleagă aşa cum se cuvine, ci şi să le ducă mai departe, îmbogăţindu-le în mod creator.

La pian, Wolfgang Scheringer (R.F. Germania) s-a „luptat" cu un instrument care răspundea doar aproximativ intenţiilor sale de rafinament coloristic. S-a simţit totuşi că acompaniatorul preferat al lui Dan Iordăchescu este un artist autentic şi un muzician experimentat, în măsură să creeze fundalul pianistic adecvat în stiluri şi genuri dintre cele mai variate.

E. E.

Constantin Ionescu-Vovu

Două caracteristici am deslușit în interpretarea dată de pianistul Constantin Ionescu-Vovu bogatului său recital, consacrat exclusiv muzicii lui Brahms. Înainte de a le expune, ne simţim datori să relevăm uriaşa muncă depusă de interpret, care şi-a însuşit exemplar o seamă de lucrări de mare exigenţă tehnică. Caracteristicile la care ne referim constau primo în asimilarea acelui spirit al liedului brahmsian, ce stăruie la baza aproape a întregii sale creaţii, îndeosebi în mişcările lente ; *secundo,* asimilarea tehnicii, de mare exigenţă, pe alocuri de-a-dreptul savantă, reclamată de lucrările aduse în joc. Aceste două componente le-am aflat inextricabil sudate. Urmărind *Sonata I-a op. 1 în Do major* ne-am amintit de chipul spiritual şi cu totul just în care celebrul Hans von Bülow a caracterizat stilul scriiturii pentru pian a lui Brahms. El spunea : „Cînd Bach compunea pentru pian, se gîndea totdeauna la orgă ; Beethoven cînd compunea, se gîndea la orchestră. Brahms, la ambele..." Şi într-adevăr !

Cu toate că în prima sonată nu se întîlneşte acea mistuitoare pasiune beethoveniană, în mişcarea iniţială *Allegro* interpretul a atacat din capul locului cu multă vigoare apoi a lăsat să transpară în tema secundă, dar mai ales în mişcarea succedentă *Andante,* făurită pe temeiul unui vechi cîntec german, o duioşie atrăgătoare. Cele patru variaţii au fost redate cu distincţie şi cu mult sentiment. *Scherzo* a fost cîntat *con fuoco,* deşi interpretul are stilul său pianistic personal, totdeauna ponderat, care îl fereşte de orice exagerare. Cu toate acestea în *Final* a dat frîu liber unui dinamism de mare vitalitate în conformitate cu indicaţia de tempo din partitură. Subliniem admirativ munca de asimilare a acelor *Fantezii op. 116,* care au urmat şi pe care interpretul le-a stăpînit nu numai cu o tehnică foarte cizelată dar şi cu o pătrundere a sensibilităţii brahmsiene specifice. Constantin Ionescu-Vovu a fost pe rînd energic şi pasionat, visător şi gingaş ; apoi în *Intermezzi* şi în *Cappriccio* aşa cum se cerea : tumultuos, năvalnic — ceea ce nu ne-a surprins, întrucît Constantin Ionescu-Vovu este un temperament vibrant care însă reuşeşte să-şi domine, la exterior, rafinata sa sensibilitate.

Un cuvînt şi despre *Variaţiuni şi fugă* pe o temă de Händel, unde am găsit un adevărat curcubeu de culori care să redea pluralitatea artei variaţionale în care Brahms era maestru — fără să afirmăm însă că aceste variaţii sînt chiar dintre cele mai bine realizate de compozitor. Constantin Ionescu-Vovu are meritul de a fi reuşit să ne mobilizeze atenţia aproape două ore, făcîndu-ne să gustăm din plin, o dată mai mult, muzica lui Brahms, într-o subtilă şi artistică interpretare. El îşi merită pe deplin frumoasa reputaţie de care se bucură la noi şi peste hohtare.

J. — V. P.

Radu Chişu

Personal, nu am avut prilejul să urmăresc toate etapele devenirii artistice a oboistului Radu Chişu ; cunoşteam însă — ca de altfel mulţi alţii — că acest interpret dispune de importante resurse instrumentale, de o anume alură tipic solistică pe care o imprimă evoluţiilor muzicale. Tocmai în acest sens recenta distincţie — obţinerea titlului de prim laureat al *Concursului de interpretare de la Praga* — a activat interesul unui larg public faţă de recitalul pe care, zilele trecute, oboistul Radu Chişu l-a oferit, la Sala Mică, în compania pianistei Carmen Frăţilă.

Mărturisesc că nu am avut prilejul să asist deseori la evoluţii susţinute de instrumentişti suflători de un asemenea nivel muzical artistic.

Radu Chişu este — în adevăratul înţeles al cuvîntului — un artist de rafinat spirit, de sigură intuiţie şi mult bun gust dar, mai mult decît atît, el dispune de o gîndire muzicală scrupuloasă şi operativă, la nivelul frazei muzicale.

Mai mult, se poate distinge la Radu Chişu o reală aderenţă stilistică faţă de muzica unor epoci distincte de cultură.

Impresionantă a apărut, de exemplu în execuţia *Sonatei în Re bemol major,* de Jean Baptist Loeillet, arta subtilă a ornamentaţiei pe care interpretul o deţine în cel mai înalt grad, dezvoltînd-o firesc, fără ostentaţie, cu un rafinament de mare noblețe, în special în desfăşurarea părţilor lente. Aceeaşi elocvenţă a declamaţiei muzicale — o veritabilă caligrafie a frazei, urmărită pînă în contururile ei cele mai fine — o dezvoltă interpretul şi în realizarea stilului mozartian ; mă refer la cunoscuta *Sonată în Si bemol major* pentru oboi şi pian.

Caracteristică manierei interpretative a oboistului Radu Chişu îi este, desigur, printre altele, acea evidentă tendinţă de evitare a edulcorării culorii sonore. Timbrul este ferm structurat, consistent, maleabil în toate registrele, chiar în cel supraacut, dar niciodată dulceag, depersonalizat. Marea versatilitate timbrală a instrumentistului, atacul ferm, aproape trompetistic, realizat în nuanţele dinamice cele mai subtile, îl fac — cred — apt pe Radu Chişu să devină un subtil interpret al muzicii vechi a Renaşterii şi Barocului.

L-am urmărit — pe de altă parte realizînd două opusuri contemporane : *Sonata pentru oboi şi pian* de Paul Hindemith, o lucrare de factură neoclasică şi o piesă aparţinînd tinerei compozitoare Maia Badian

intitulată *Monodie*; aceasta din urmă este o creație ce demonstrează maturizarea stilului componistic al autoarei, o structurare fermă a gîndirii muzicale. Maia Badian obține aci o delimitare netă a spațiilor sonore; scriitura muzicală este specific oboistică, atît în momentele incantatorii cît și în cele în care diferențierea planurilor sonore se realizează alert.

Conchid, menționînd natura fructuoasă a colaborării protagonistului serii cu pianista Carmen Frățilă, o muziciană cu care Radu Chișu a dialogat eficient în acest concert de muzică de cameră.

D. AVACHIAN

Spectacolele baletului Alvin Ailey

Spectacolele date pe scena Operei Române, apoi în marea sală a Palatului, precum și la Timișoara, ne-au arătat interesantele, originalele preocupări care animă acest grup dansant și pe îndrumătorul și conducătorul său.

Este de făcut din capul locului observația, că marea majoritate a realizărilor coregrafice are un caracter modern. S-a renunțat aproape total la vocabularul clasic, cu piruetele, „plutirile" tradiționale și acele purtări... în triumf ale dansatoarelor etc. etc., care au un caracter stereotip și îndeobște formalist. S-a renunțat, de asemenea, la vedetismul așa-ziselor „stele" în favoarea unor dansuri de bogat conținut, de o dinamică vie, intensă și expresivă la care participă întreg colectivul. Desigur, au fost dansuri ca de pildă *„Înălțarea ciocîrliei"* pe muzica reputatului compozitor Ralph Vanghan Williams sau „Strigăt" (muzica Alice Coltrane și Laura Nyro) executate de către o singură dansatoare, fiind de citat pentru virtuozitatea sugestivă a interpretărilor atît Judith Jammison cît și Sara Yarbovough. Aceste dansuri au avut un caracter singular, o anumită unicitate. Dar colectivul a vădit participarea intensă, vie și pregnantă, la toate dansurile, care s-au desfășurat de preferință într-un plan mai mult orizontal, nu vertical ca acele de mai sus cu simbolica lor specifică (îndeosebi *„Înălțarea ciocîrliei"*).

Este de arătat că evoluțiile rapide, de un dinamism uneori frenetic, sugerînd adesea însuși dinamismul și vitalitatea trepidantă a existenței de peste ocean, au avut loc mai ales la podium; uneori în genunchi, alteori în rostogoliri de desăvîrșită suplețe și mare fantezie, ele exprimînd cu discreție și delicată lejeritate, sentimentele cele mai diverse. Grupurile de doi, patru, șase etc. dansatori, apăreau, executau secvențe diverse de mare valoare sugestivă în dansuri cu titluri poetice ca de exemplu *„Curcubeu deasupra umărului meu"* sau *„Revelații"* etc.

Au fost redate în termeni coregrafici *„Cîntece de dragoste* și inimitabilele *„Blues-uri"* cu mișcarea lor specifică și cu acea notă nostalgică atît de caracteristică. Alte dansuri s-au desfășurat pe muzică clasică — ne referim la *„Dans de șase"* în care coregraful Joyce Trisler a făcut apel la muzica preclasicului Antonio Vivaldi — muzică față de care dansatorii respectivi au vădit o receptivitate, o comprehensiune ce ne-au prilejuit depline satisfacții artistice.

Cunoscuta cantată *„Carmina Burana"* de Carl Orff ne-a obligat să ne divizăm admirația între minunata înregistrare a celebrului Leopold Stockowski cu orchestra sa din Boston și corul de la Metropolitan și unele captivante secvențe concepute cu ingeniozitate de coregraful John Butler, deși trebuie să recunoaștem că nu tot ce a scris Orff se preta ușor la o transpunere dansantă. Dar interpreții au dat viață inteligentă la acele ritmuri scandate, apăsătoare ce reprezintă nota dominantă a muzicii lui Orff. E de menționat aici dansatoarea care a făcut o adevărată demonstrație extrem de exigentă de dans în poante — reprezentînd o afirmare a măiestriei și în domeniul dansului clasic.

Toți dansatorii ne-au apărut nu numai eleganți și de-a dreptul... înaripați, dar și animați de o flacără puternică, vie, participanți cu dăruire la prezentarea unor spectacole care au închis în chip strălucit stagiunea noastră artistică și pentru care Alvin Ailey merită toate elogiile.

Formația „Orera"

Tînăra formație vocal-intsrumentală gruzină *Orera* se bucură de o mare circulație în străinătate, judecînd după faptul că în ultimul deceniu de cînd ființează s-a produs în circa 60 de țări, din Noua Zeelandă pînă în Cuba și Canada. La noi a concertat la Sibiu, Brașov, Buzău etc. precum și la București.

Este o formație restrînsă care cultivă îndeosebi muzica populară, aproape exclusiv gruzină, precum și muzica de estradă. *Orera* cîntă tinerețea, dragostea de viață, frumusețea patriei. Soliștii vocali au vădit voci grave, frumos timbrate, fiind de relevat pentru cîntul său de mare prospețime, forță și plăcută culoare, cîntăreața Nani Dregvadze, care a interpretat cu dramatism, cu o deosebită vitalitate și uneori cu exuberanță, cîntece gruzine, ruse, romanțe vechi țigănești etc. redate cu mult patos, acompaniată de un cvartet vocal, precum și de mica formație instrumentală (pian, chitare, suflători și o tamburină). Cîntăreața s-a afirmat și ca pianistă. De altfel, fiecare din membrii formației a dovedit că stăpînește mai multe instrumente.

Repertoriul foarte bogat cuprinde îndeosebi cîntece gruzine cu specificul lor melodic, deseori polifonic. Acestea au ocupat cea mai mare parte a programului. Am urmărit atrăgătoare cîntece cu caracter popular din Caucaz, romanțe vechi ruse (*Te iubesc, Rusia* de A. Tuhmanov) cîntec despre Tbilisi de Laghidze, precum și o seamă de cîntece străine culese de pretutindeni pe unde a călătorit formația.

Sînt de menționat soliștii Gheno Haidirașvili, Teimuraz Davitaia și Robert Dardziwașvili — acesta din urmă conducătorul formației. Succesul acestui mic dar bine închegat ansamblu cu caracter mixt-popular și de estradă — a fost subliniat de vii și călduroase aplauze, în sala Teatrului satiric „C. Tănase".

J.-V. P.

Ansamblul „Miho Nagato Opera"

Muzica japoneză, cu farmecul ei exotic atît de specific, a atras un numeros public în studioul de concerte al Radioteleviziunii, dornic să petreacă o seară în compania instrumentiștilor, cîntăreților și dansatorilor ansamblului „Miho Nagato Opera" din Tokio. Evident, nu trebuie să judecăm arta sunetelor din Extremul Orient după criteriile încetățenite în Europa veacului XX, pentru a nu risca să ni se pară piesele folclorice japoneze — unele vechi de trei secole — exagerat de lungi sau de monotone. Ca întotdeauna, la contactul cu o artă necunoscută sau prea puțin familiară, este necesar să facem efortul de a ne transpune în atmosfera creată de artiștii respectivi, fără a întreprinde comparații cu arta care ne este mai apropiată prin tradiție și educație. Procedînd în acest fel, am urmărit cu un deosebit interes evoluția oaspeților din Țara Soarelui Răsare, atrași fiind de ineditul facturii muzicale propriu-zise a pieselor executate, dar și de acela al instrumentelor, al dansurilor, al costumelor.

De la început, atenția ne-a fost captată de cele trei feluri de instrumente folosite : „koto", de tipul țiterei mari sau al țambalului, avînd 12 coarde cu călușuri mobile, pe care le ciupește cu plectrul un instrumentist așezat pe jos, în genunchi, apoi „sangen", un fel de chitară cu trei coarde, caracterizată printr-o cutie mică de rezonanță, de formă pătrată, și un gît lung, în fine „shakuhachi", un fluier lung de tipul și sonoritatea cavalului nostru. Acestora li se adaugă, după caz, un instrument de percuție asemănător cu „claves" din muzica sud-americană, alcătuită din două bucăți mici de lemn de abanos, care produc prin lovire reciprocă un sunet penetrant. La concert, unele piese au fost executate de grupuri de 3—4 interpreți la „koto", de 3—5 la „sangen" și de un singur fluieraș din „shakuhachi". Laolaltă, aceste instrumente creează o sonoritate dulce, învăluitoare, în cîntecele nostalgice, dar și un antren viguros în piesele vesele, în care cei ce mînuiesc „koto" îmbogățesc posibilitățile expresive ale instrumentului lovind corzile cu degetele goale ale mîinii stîngi, în timp ce ciupesc alte corzi cu plectrul ținut în dreapta. De un succes pe deplin meritat s-a bucurat piesa pentru „shakuhacki" solo interpretată de Miyashita Fuun, un fel de bocet, început într-un *pianissimo* abia perceptibil în stînga scenei, continuat într-un *crescendo* permanent — pe măsura apropierii treptate a solistului de centrul scenei — spre un apogeu de intensitate, pentru a descrește apoi pînă la stingere totală odată cu ieșirea interpretului din scenă, prin dreapta.

Alături de piesele pur instrumentale, un interes deosebit l-au stîrnit cîntecele cu solo vocal și dansurile. Cîntăreața Nagato Miho, cu voce amplă și vibrantă, a încheiat ambele părți ale programului, vădind o emisie cultivată, destul de apropiată de cea practicată în Europa. Latura coregrafică a spectacolului a fost asigurată de două dansatoare soliste, remarcabile prin mișcările unduitoare ale mîinii și corpului, realizate cu multă grație și feminitate. După caz, sînt folosite evantaiuri, umbrele sau fîșii lungi de pînză, care fîlfîie în timpul dansului, luînd forme din cele mai variate. Costumele dansatoarelor, în portocaliu sau mov, bogat ornamentate cu cusături aurii sau negre și cu brîie multicolore, contribuie la efectul de ansamblu al atmosferei. În trei dansuri caracteristice stilului „Kabuki", s-au afirmat cele două soliste Aoi Nanae și Nanaka, apărînd separat sau în cuplu.

Suita finală, la care și-au dat concursul toți instrumentiștii, alături de solista vocală și de cele două dansatoare, a prilejuit evidențierea măiestriei tuturor membrilor colectivului — fiecare în domeniul lui — reprezentanți remarcabili ai artei japoneze, de străveche tradiție.

E. E.

Cvartetul „Academica"

Indiscutabil, ceea ce impresionează — în primul rînd în evoluția interpretativă a membrilor cvartetului „Academica" este cultivarea frumuseții sonore, realizată cu multă scrupulozitate, sensibil atașată sensului muzical poetic al textului.

Membrii formației creează aci un eficient echilibru între valoarea cvasisolistică a primei violine — susținute de Mariana Sîrbu, muziciană de mare rafinament artistic — și, pe de altă parte, sentimentul ansamblului prețios conturat de ceilalți membri ai formației. În plus cvartetul „Academica" deține un repertoriu cameral vast în raport cu care acești tineri și pasionați muzicieni se cultivă pe ei înșiși, se autoperfecționează. Și tocmai de aceea includerea atît de timpurie în repertoriu a uneia dintre ultimele creații beethoveniene, *Cvartetul op. 127*, a apărut ca fiind cu totul temerară ; căci, în afara acurateței execuției, în afara expunerii sensibile, în afara conturării logice a fiecărei fraze în parte, aceste ultime opusuri ale compozitorului îi solicită pe interpreți sub raportul definirii acelui specific programatism psihologic, al intuirii sentimentului formei lucrării. Sînt atribute pe care un muzician le dobîndește în urma unei vaste experiențe, în urma unei maturizări artistice pe care membrii formației „Academica" tind — în mod lăudabil — să și-o formeze.

În schimb, realizarea *cvartetului* de Claude Debussy a beneficiat de o luminozitate sonoră calmă, de tușe timbrale conturate omogen, maleabil ; rezidă aci, în cîntul celor patru muzicieni ai cvartetului „Academica", o sensibilitate lucid orientată în definirea viziunii poetice a acestei muzici. Și nu este exagerat să consider că această interpretare a opusului debussist poate constitui, la noi, o veritabilă versiune de referință.

D. A.

Tribuna tinerilor soliști la Radioteleviziune

Oferind periodic unui mănunchi de tineri soliști extraordinara „tribună" pe care o reprezintă prezența într-un „concert de concerte" în sala din strada

Nuferilor, radiodifuzat și televizat — deci putînd fi urmărit de publicul din întreaga țară —, Radioteleviziunea își îndeplinește cu cinste una din misiunile sale cele mai nobile: aceea de a constitui o adevărată „rampă de lansare" a celor mai valoroase elemente solistice produse de liceele de muzică din București și din alte orașe. Dat fiind că aceste elemente sînt — din fericire — foarte numeroase, dar că într-o asemenea manifestare nu se pot produce de regulă decît 3 soliști, programarea lor implică o mare răspundere, deoarece trebuie într-adevăr selecționați cei mai buni dintre cei foarte buni. În general, așa s-a și întîmplat în cazul ciclului de trei concerte prezentate succesiv în acest sfîrșit de stagiune, cu concursul Orchestrei de studio a Radioteleviziunii, dirijată de Ion Drăcea, Ludovic Baci și Carol Litvin, prilej cu care am putut urmări patru pianiști, doi clarinetiști, un flautist, un violonist și un violoncelist, în vîrstă medie de 19 ani, adică aflîndu-se — cu trei excepții — într-un moment hotărîtor al carierei lor școlare: absolvirea liceului și candidatura la continuarea studiilor în învățămîntul superior.

Audierea a 9 asemenea tineri în condițiile de maximă solicitare pe care le reprezintă prezența pe un podium de concert, cu o orchestră simfonică în spate și cu pădurea de microfoane și de camere de luat vederi în față, nu ne permite să tragem concluzii generale cu privire la rezultatele învățămîntului nostru mediu muzical. Dacă la tinerii urmăriți cu această ocazie îi adăugăm însă și pe cei care s-au produs în vremea din urmă cu alte prilejuri, putem conchide că cele mai spectaculoase rezultate s-au obținut în direcția pregătirii unei noi generații de pianiști, și aceasta mai ales la liceele de muzică din Capitală.

Afirmația aceasta ne-o îndreptățesc chiar și numai cei patru tineri pianiști ascultați la concertele de care ne ocupăm, cu toții dispunînd de o înzestrare artistică și tehnica ieșită din comun, ce anunță cariere marcate de succese pe deplin meritate.

Cel mai evoluat dintre ei, atît ca vîrstă (este, de altfel, singurul dintre cei 9 care se află de pe acum pe băncile Conservatorului, în anul II), cît și ca posibilități tehnico-expresive, este fără îndoială Alexandru Preda. Demonstrația sa s-a produs în condițiile uneia dintre cele mai pretențioase și mai dificile lucrări ale întregii literaturi concertante universale: *Concertul nr. 2 în Si bemol major, op. 83* de Brahms. Impozanta partitură — care ridică probleme chiar și unor maeștri consacrați ai pianului, așa cum ne-a dovedit-o, mai recent, interpretarea discutabilă a lui Nikita Magaloff în actuala stagiune bucureșteană — a fost dominată de Alexandru Preda cu o deplină dezinvoltură. Pianistica sa păstrează un echilibru și o plenitudine expresivă rar întîlnită la o asemenea vîrstă. Acestora li se adaugă, după necesități, o vitalitate, un elan combativ, dar și un simț al momentelor de destindere, care vădesc laolaltă un gust artistic și o capacitate de gîndire într-adevăr remarcabile.

O impresie deosebită a stîrnit-o și Andrei Tănăsescu, absolvent din acest an al Liceului de muzică nr. 1 din București, de asemenea într-o lucrare de un înalt grad de dificultate, *Concertul nr. 2 în La major* de Listz. În ciuda formei sale oarecum dezlînate și a dezvoltărilor sale adeseori excesive, Concertul acesta poate să impresioneze auditorii mai profund decît cel ce poartă numărul 1, dacă pianistul și dirijorul știu să valorifice expresia, reculeasă sau vibrantă, care îl caracterizează. Este tocmai ceea ce au reușit să realizeze Andrei Tănăsescu și dirijorul Ludovic Baci, cu adăugirea că tînărul solist i-a conferit în plus caracterul unui fel de maraton pianistic, accentuîndu-i virtuozitatea și „panașul". Marile recitative au fost declamate cu toată elocința și libertatea care se impun, demonstrînd că Tănăsescu posedă un temperament viguros și o tehnică solid așezată.

Tot absolvent din acest an al aceluiași liceu de muzică este și Adrian Vasilache, care s-a produs într-o lucrare foarte pretențioasă sub aspectul gustului artistic: *Concertul nr. 2 în do minor, op. 18* de Rahmaninov. Între cele două stiluri extreme practicate de diferiții soliști — accentuarea laturii exterioare a romantismului rahmaninovian, cu efuziuni sentimentale și efervescențe subite, sau supralicitarea virtuozității tehnice — Adrian Vasilache a ales o judicioasă cale de mijloc, cu observația că în *Adagio* — probabil din teama de a nu aluneca pe panta dulcegăriei romanțioase — a căzut în extrema cealaltă, a unui cînt sec, insuficient de expresiv și de poetic. Părțile rapide ale Concertului au fost însă rezolvate cu o tehnică impecabilă, un simț precis al frazei și o virilitate salutară.

Aflată de-abia pe pragul ultimului an de liceu, Ina Macarie a fost nu numai cea mai tînără dintre cei patru pianiști, ci și cea mai sensibilă, cea mai disciplinată muzical. Lucrarea aleasă, *Concertul în la minor op. 54* de Schumann, s-a potrivit de altfel pe deplin personalității artistice a solistei. Scrisă pentru a fi interpretată în primă audiție de o femeie (Clara Schumann), lucrarea este străbătută de o gingașă tandrețe sufletească, fără a da urmare modei virtuozității exterioare, care făcea ravagii în epoca respectivă. În acest spirit a și cîntat-o Ina Macarie, simplu, delicat, cu o nobilă gravitate și cu o înțelegere evidentă a poeziei schumanniene.

Singura reprezentantă a tinerilor violoniști în acest ciclu de concerte a fost Maria Isabela Ordnung, la rîndul ei o artistă sensibilă, delicată, capabilă de o expresie lirică deplin convingătoare, așa cum a apărut în *Concertul nr. 2 în mi minor, op. 64* de Mendelssohn-Bartholdy. Cîntul ei degajat, destins, dominat de o eleganță naturală, s-ar cere însă completat de o mai scrupuloasă grijă pentru corectitudinea intonației, care a fost pe alocuri în suferință.

Pentru apariția ei în fața publicului „Tribunei", violoncelista Anca Vartolomei a ales o lucrare care solicită din plin toate resursele solistului: *Concertul în si minor, op. 104* de Dvorak. Pentru a putea face față considerabilelor dificultăți ale acestui „concert al concertelor" de violoncel, se cere ca solistul să posede nu numai toate tainele tehnicii instrumentului, simțul frazării, un ton nobil și cald, ci și volumul necesar, pentru a ține piept dezlănțuirilor unei orchestre a cărei discreție nu este, de la un capăt la celălalt al Concertului, principala virtute. Dacă, în privința primelor condiții, Anca Vartolomei a părut înzestrată cu calitățile necesare, realizînd o interpretare dominată de o elegantă distincție, în schimb a apărut deficitară sub raportul volumului sonor, din care cauză o bună parte din

intervențiile sale au putut fi urmărite mai mult cu privirea.

Dintre cei trei suflători, cel mai interesant ni s-a părut a fi flautistul Tomel Nedelcu, mezinul grupului celor 9 soliști, în vîrstă de abia 17 ani, elev al Liceului de muzică și arte plastice din Iași. În *Concertul nr. 2 în Re major, KV 314* de Mozart, el a cîntat cu o grație, o eleganță, o ușurință tehnică și o calitate a sunetului, care-l anunță de pe acum ca pe un artist cu remarcabile perspective de afirmare.

Cei doi clarinetiști, deși formați la școli diferite, au demonstrat ambii că la absolvirea liceului de muzică posedă o cultură profesională temeinică. În *Concertul în La major, KV 622* de Mozart, Ilie Lazăr — absolvent din acest an al Liceului de muzică din Cluj — a avut o luminoasă profunzime expresivă, un ton cald și o siguranță tehnică deplină. Colegul său de la liceul de muzică nr. 1 din București, Leontin Boanță, a vădit calități asemănătoare în *Concertul nr. 1 în fa minor* de Weber : sunet de calitate, fraze frumos construite, precizie ritmică. Pe alocuri au existat mici scăpări ale buzei, pe care solistul a știut însă să le redreseze imediat.

Dacă la calitățile soliștilor, mai sus comentate, adăugăm grija orchestrei și a celor trei dirijori de a oferi tinerilor artiști condiții cît mai avantajoase de afirmare, putem conchide că scopul inițiatorilor „Tribunei tinerilor soliști" a fost fără îndoială atins cu prisosință.

E. E.

Concert omagial Victor Iusceanu

Conservatorul „Ciprian Porumbescu" a organizat în luna iulie un concert omagial dedicat profesorului Victor Iusceanu cu ocazia împlinirii a 45 de ani de activitate didactică și artistică.

Victor Iusceanu desfășoară de cîteva decenii o susținută activitate în cadrul catedrei teoretice a Conservatorului bucureștean. În decursul anilor a dat la iveală lucrări didactice ca : *Tratatul de teorie a muzicii* (în colaborare cu prof. V. Giuleanu), *Tratatul de dictate melodice, Moduri și Game,* trei volume de *Solfegii, Tratatul de armonie* de N. Rimski-Korsakov — traducere —, *Cercetări asupra armurii, Cvinta perfectă* ș.a. De asemenea, pe tărîmul compoziției, a realizat : *Trei tablouri simfonice, Cvartet de coarde în re minor, Pastel de toamnă pentru șase violoncele,* operetele *„Piatra din casă"* și *„Harță Răzeșul", Fugă și opt piese pentru pian,* lieduri, muzică pentru scenă, lucrări corale ș.a.

In cadrul concertului omagial am ascultat într-o interpretare expresivă dată de *Corul de Studio,* dirijat cu suplețe de Armand Ghedoian (la pian Smaranda Toscani), piesele : *Cîntec de întrecere* și *Suflecată pînă la brîu. Corul de copii al Radioteleviziunii Române,* condus cu o gestică pregnantă de Ion Vanica (la pian Ioana Domatz) a cucerit îndeosebi prin puritatea intonației și expuberanță în interpretarea cîntecelor din *Suita pentru copii* („Bună dimineața" „Zîna florilor", Veverița", „Bobocul de rață"). *Orchestra Simfonică a Conservatorului* dirijată de Grigore Iosub, a tălmăcit cu vervă și dăruire *Concertul pentru orchestră de coarde, Vals simfonic* și *Trei tablouri simfonice („Furtună în munți", „Povești dobrogene", „Tabloul muncii").*

CONSTANTIN RĂSVAN

Concert coral

Și în acest an, Liceul de Muzică Nr. 1 din Capitală a dedicat zilei de „1 iunie" o reușită manifestare corală, pe scena Sălii mici a Palatului R.S.R., la care au participat peste 300 de pionieri și elevi.

La început a evoluat corul celor mici *(clasele II-IV),* dirijat de profesoara Ana Motora-Ionescu. Formația a impresionat în primul rînd prin acuratețea interpretării lucrărilor și printr-o perfectă disciplină de ansamblu. Prezența în sală a maestrului Ioan D. Chirescu, căruia micii interpreți i-au cîntat în primă audiție un canon la două voci, intitulat *În zori,* și cunoscuta piesă *Înalță-te frumoasă țară,* a însemnat un moment vibrant, de adevărată desfătare sufletească. În afară de lucrări de Löve, Weyrande, Danga, și Anton Dogaru, corul cl. II-IV a mai prezentat încă două prime audiții : *Făt frumos,* cor pe trei voci egale aparținînd dirijoarei, și *Suita de cîntece pentru copii* de Liviu Comes, o partitură în care, în afară de cor, sînt prevăzute evoluții a numeroși „soliști", travestiți în rățuște, broscuțe, bondari, moși martini, iepurași, vînători...

A urmat apoi corul claselor V—VIII, dirijat de prof. Eleonora Tomescu, care a cucerit prin cizelarea în cele mai mici detalii și respectarea riguroasă a stilului lucrărilor interpretate *(Vino pace, porumbel dorit* de Händel, *Siciliana* de Bach, *Sosirea primăverii* de Schumann, *Zburați porumbei* de Dunaievski, *Plaiuri părintești* de L. Profeta, *Patria* de I. Miclea, *Pionierii României* și *Drumul* de S. Cioroiu, *Limba românească* de I. Cartu), precum și prin redarea cu dezinvoltură a primei audiții *Suita pentapartita* de A. Dogaru.

În final, corul claselor IX—XII dirijat de prof. Nicolae Nicolescu. Formația a evidențiat calități interpretative deosebite (omogenitate, suplețe, ritm, echilibru, și culoare timbrală specifică) în lucrări de Thomson, Starer, Siegmeister, Ohrwall, D. Cuclin, P. Constantinescu, V. Grefiens, A. Dogaru, D. Dumitrescu. Momentul culminant l-a constituit interpretarea opusurilor *La mulți ani, Partid al faptei* și *Dar de nuntă* de Radu Paladi, cu aportul la pian al compozitorului.

Un concert reușit sub multiple aspecte, cum am dori să ascultăm cît mai des, aplaudat cu multă căldură de un public numeros și entuziast.

C. R.

Muzică elisabetană

În revoluția noastră culturală, înfăptuită în cei XXX de ani scurși de la Eliberare, au fost evidențiate, între altele, talente nebănuite în multiple domenii. Au fost polarizate totodată energiile, înmănunchindu-le în cele mai variate formații artistice, manifestate deseori cu succes în țară, și peste hotare. Revista noastră a acordat, pe măsura posibilităților,

atenție acestor manifestări și ar fi suficient să citäm pe cele ale medicilor sau ale inginerilor pentru a da doar aceste exemple de notorietate. În această ordine se cuvine să relevăm, de asemenea, și manifestările Caselor de cultură, de sub oblăduirea Comitetului pentru Cultură și Educație Socialistă a Municipiului București, fiind de menționat Concertul de muzică elisabetană susținut la Ateneul Român de formația vocal-instrumentală *Lira*, aparținînd Casei de cultură a sectorului I. A fost o manifestare artistică de ținută, prefațată de substanțialul și competentul cuvînt al compozitorului Doru Popovici care este, de altfel, autorul lucrării *Muzica elisabetană* apărută la Editura muzicală.

Am apreciat chipul simplu și de o mare puritate în care vocile feminine, acompaniate de cîteva instrumente iar uneori de orgă, au redat madrigalele și piesele deosebit de melodioase ale unor compozitori vestiți, de epocă, exponenți ai școlii madrigaliste engleze : Thomas Morley, Thomas Weelkes, apoi lutistul și compozitorul John Dowland, madrigalistul și virginalistul Thomas Tomkins și încă alții, intrați în istoria muzicii elisabetane.

Este lăudabil și se cuvine citat tineretul care își consacră timpul liber de care dispune unei activități artistice ce s-a dovedit rodnică : Octavia Noaghe, Ileana Rațiu, Gabriela Turcea-Coulin, Magdalena Bălan, Ligia Ardeleanu, Cristina Brich, Catrinel Papadopol, Elena Stănescu, Monica Ranetescu, fiind de menționat, de asemenea valoroasa contribuție a inimosului și talentatului organist Iosif Gerstenengst care a cîntat de altfel și piesa cu caracter solistic.

A fost o manifestare artistică apreciată la modul cel mai pozitiv de numerosul public participant.

J. — V. P.

DIN ȚARĂ

Brașov

Departe de a manifesta semne de oboseală sau vreo grabă de a încheia stagiunea, reeditînd confortabil prezentări recente, concertele Filarmonicii *G. Dima* au susținut în substanțialitate ultimele lor programe.

În primă audiție, *Improvizațiile Dramatice* de Irina Odăgescu-Țuțuianu au dezvăluit o fluentă stăpînire și conducere a ideilor, desfășurate într-o libertate de acțiune ce sugerează în adevăr improvizația. În același timp, simțul evident al bunelor gradații și al continuității aduc și consistență magmei sonore, frămîntată de vii expansiuni în vocile orchestrei. Autoarea și dirijorul Mircea Lucescu au obținut cu acest prilej încă un cîștig de cauză tinerei creații românești.

Simfonia „Ursul" de Haydn a fost tîlcuită cu nuanțată și clară măiestrie de același dirijor, care i-a desprins în vie stilizare minunata desfășurare.

Concertul în Re major pentru vioară și orchestră de Beethoven a adus apoi înălțarea spirituală ce-i însoțește ascultarea, mai ales cînd e comunicat cu vibranta și nobila identitate de simțire și puritatea violonistică strălucite ale unui artist ca Ștefan Ruha.

Dirijorului Ion Baciu i-a revenit o altă seară simfonică, înfățișată în plenitudinea cuprinsului ei, și relevîndu-se ca una din cele mai de preț din întreaga stagiune. Căldura învăluitoare, largheța calmă dar vibrantă cu care muzicianul îmbrățișează parcă totul în gesturi de amplă sugestie de modelare sonoră, au creat un suflu interpretativ generos întregului concert.

Priveliști Moldovenești a lui Mihail Jora, suită simfonică de tinerețe, în care îndrăgitul pămînt al Moldovei apare în toate blîndele și fierbinții lui farmece, au evocat emoționant pana de înavuțitor temperament și pătrunzătoare poezie ale acestui neuitat înaintaș și îndrumător al muzicii și muzicienilor noștri.

Acestei alese ambianțe i s-a creat o strălucire în plus prin prezența solistă, în *Concertul nr. 2 în do minor* de Rachmaninov, a lui Dan Grigore. Tînăra dar uimitoarea sa măiestrie, de cea mai neînfricată virtuozitate imaginabilă e trecută printr-un filtru muzical aproape sobru în condensarea și dozarea lui expresivă, deși fără a stînjeni cu nimic străfulgerările unui temperament accentuat și unui simț foarte personal al elocinței în expresie, fidel aliate întregii interpretări.

Piesă terminală, *Simfonia în Mi bemol major* de Mozart, a apărut în mișcări din cele mai fericit găsite, într-o stilizare pe cît de consecventă, pe atît de intim afiliată spiritului mozartian.

Ultimul concert a fost consacrat unei capodopere, impunătoare prin genialitatea de făurire, inepuizabila diversitate de idei și de chipuri de a le exprima ca și printr-o cuceritoare vitalitate creatoare : *Anotimpurile* de Josef Haydn.

Emil Simon, cu o suverană stăpînire și într-o hotărîtoare coordonare a neobișnuit de vastului cumul instrumental, coral și solistic al celebrului oratoriu, a obținut o vie transmutare în muzică a tuturor acestor multiple valori, rostindu-se astfel cu glas ferm și sărbătoresc închiderea unei stagiuni deosebit de cuprinzătoare și de valoroase.

Virginia Manu, soprană și interpretă atît de armonios înzestrată, aflată constant la un grad excepțional de puritate în emisiune și de firească facultate de a reda esența și mărturia sensibilă a fiecărei fraze, tenorul Florin Diaconescu, al cărui glas a evidențiat cu mult mai mult decît simple, frumoase însușiri de cînt și basul de omogene, maturizate și superior cumpănite mijloace interpretative — Mircea Moisa, corurile, calitative, excelent pregătite, stilizate și pline de elan, și-au îmbinat arta și forțele în condițiile unei izbînzi categorice. Nu pot omite, după aceste relatări de prim plan ale vieții muzicale brașovene și pe cele privind unele crestări valorice mai adînci pe răbojul principal al recitalurilor de cadru liceal, dovedind stadii artistice înaintate și interesante.

Este vorba în primul rînd de violoncelista Melinda Papp, care a dovedit în repetate rînduri sonoritate plină, caldă și sensibilă și o siguranță tehnică și muzicală de pe acum cu totul remarcabile.

Într-o bună transcripție a unui *Studiu* de Chopin, cu colaborarea binevenită a pianistei Liliana Iacobescu a atins un nivel care ar fi putut satisface exigențele oricărui public de concert, după excelente afirmări în *Concertele* de Saint-Saëns și Eduard Lalo.

Într-un recital propriu Diana Apan şi-a făcut de asemenea apreciate însuşiri pianistice şi de expresivitate care îi deschid perspective foarte favorabile.

În concluzie, după urmărirea desfăşurării aportului de muzică al stagiunii ce-şi închide porţile — ce se vor redeschide însă pentru a primi cu nespusă bucurie oaspeţii Festivalului de vară al muzicii de cameră — se poate constata o neîncetată înaintare în cîmpul repertorial, în aportul valoric al manifestărilor şi în ecoul găsit în rîndurile crescînde ale publicului.

Romeo ALEXANDRESCU

Ploieşti

La sfîrşitul lunii februarie, Alexandru Ionescu Butaş a împlinit 80 de ani. Compozitor, profesor, dirijor, pasionat culegător de folclor, animator al unei formaţii camerale — printre membrii căreia s-a şi numărat ani de-a rîndul — A. Ionescu Butaş face parte din marele detaşament al celor care slujesc cu credinţă muzica corală românească. Născut în anul 1894 la Bucureşti, va urma liceul şi apoi Conservatorul în oraşul natal. După absolvirea cu succes a Conservatorului, unde i-a avut ca profesori pe D. G. Kiriac, I. Nona Ottescu, Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin şi alţii, Al. Ionescu Butaş a plecat la Viena pentru studiul compoziţiei cu Eusebie Mandicevski. Se perfecţionează apoi în studiul viorii la Praga cu Ondricek, iar la Budapesta se va bucura de îndrumările profesorului de muzică de cameră, Hubai. Deşi grava infirmitate a pierderii vederii, în timpul celui de-al doilea război mondial i-a pricinuit grele suferinţe, muzicianul nu va înceta să activeze intens pe tărîmul artei.

După desăvîrşirea studiilor, tînărul muzician şi-a afirmat valoarea prin activitatea desfăşurată la Cluj, apoi la Oradea, la Năsăud, Gherla, Ploieşti şi Bucureşti. Din perioada năsăudeană reţinem seria de concerte publice prezentate în scopul realizării fondurilor care au slujit la ridicarea unui bust în memoria lui George Coşbuc (1927), înfiinţarea societăţii „Lira Rodnei" — care şi-a desfăşurat activitatea între anii 1926—1932 —, precum şi înfiinţarea unui „Quartet al Năsăudului" care, în perioada 1926—1935 a concertat atît în ţară cît şi peste hotare (Ungaria, Germania, Franţa, Elveţia, Austria şi Italia).

Profesorul Butaş a nutrit o caldă afecţiune pentru Tiberiu Brediceanu şi Constantin Brăiloiu, precum şi pentru Bela Bartok, al cărui însoţitor a fost nu o dată în peregrinările acestuia pe meleagurile Transilvaniei, în scopul culegerilor de folclor. După 1940, Al. Ionescu Butaş se stabileşte definitiv în Ploieşti, unde va activa ca profesor la Liceul „Petru şi Pavel", pînă în 1952. Paralel cu aceasta, a predat pînă în 1955 cursuri de Tiflopedagogie muzicală în Bucureşti, la Şcoala specială pentru cei lipsiţi de vedere, „Vatra luminoasă."

Îndrăgostit de folclorul românesc, compozitorul Butaş semnează în 1938 culegerea de *18 coruri mixte ;* acestui caiet îi vor urma *15 coruri mixte pe teme populare,* cu titlul *„Privighetoarea satului"* (1938), ambele lucrări fiind premiate de Ministerul învăţămîntului şi Academia română. Tot lui Al. Ionescu Butaş îi aparţine şi culegerea de *113 coruri pe două şi trei voci egale,* „Lira învăţătorului" (publicată în 1939) ca şi cunoscutele piese corale *Trandafir crescut în vie, Du-te dor cu dorurile, La Oglindă* (versuri de G. Coşbuc) sau populara romanţă *Pe Mureş şi pe Tîrnave* (1922). O parte din lucrările sale de inspiraţie folclorică *(Bătrînul în horă, Suita din Năsăud, Suita din Prova)* au fost transcrise şi în notaţie *braille.*

Abnegaţia animatorului vieţii muzicale, discreţia artistului, dragostea pentru arta populară, marchează întreaga activitate a lui Al. Ionescu Butaş, pilduitoare personalitate de muzician care şi-a înţeles pe deplin misiunea umanistă.

Ion FLORIAN

INTERVIURI

Sergiu Comissiona

Am revenit, după mai mulţi ani, în Bucureştiul meu de baştină — ne spune Sergiu Comissiona — cu sentimentul că l-am părăsit ieri, judecînd după colegii şi prietenii care m-au întîmpinat cu afecţiune. Dar, începînd cu aeroportul Otopeni şi pînă la măreaţa sală a Palatului cîte schimbări uriaşe, la tot pasul ! Şi pe urmă, acest aspect pretutindeni, de grădină, datorită profuziei de flori, care cred că reprezintă una din caracteristicile Bucureştiului şi pe care nu l-am mai întîlnit niciunde în anii mei de Comissiona-voiajor muzical ca să mă exprim astfel.

— Vă revăd încă şcolar, urmărind, cu partiturile pe genunchi, în fundul Ateneului, pe maeştrii noştri intraţi în istoria muzicii : Enescu, Georgescu, Silvestri şi care au fost, în fond, profesorii dv. Debuturile dv. la noi, mai întîi ca violonist, apoi ca apreciat dirijor la Operă, Filarmonică, etc. au fost confirmate în chip strălucit prin premierea dv. la Concursul tinerilor dirijori de la Besançon, în 1956. Dar după aceea, activitatea dusă în străinătate ?

— Am colindat, pe scurt, prin patru continente între Sidney şi New-York. În Israel am preluat direcţia Filarmonicii din Haifa, unde am format şi orchestra de cameră. În 1966, am devenit directorul artistic şi primul şef de orchestră al Filarmonicii din Göteborg. Pentru acest post s-a ţinut însă concurs. S-au prezentat zece dirijori. Cuvîntul l-a avut orchestra şi... întîmplător, am avut 96% din voturi. De cinci ani împlinesc funcţia de director artistic şi prim şef de orchestră al Filarmonicii din Baltimore iar săptămîna trecută am semnat un contract pe încă trei ani. D. Joseph Mayerhof, preşedintele Filarmonicii din Baltimore, unul din marii mecena artistici din S.U.A., a venit în mod special la Bucureşti pentru concertul pe care l-am dat la Filarmonica „George Enescu" — ceea ce a constituit pentru mine, evident, o mare cinste şi o bucurie.

— *O întrebare banală dar care nu poate lipsi: care este muzica pe care o îndrăgiți și care este muzica iubită în mod deosebit de marele public de pretutindeni ?*

— La Baltimore am 40 de titluri în repertoriu. Dar m-am ferit să fiu etichetat, reușind să-i „păcălesc" pe ascultători — ne spune cu mult umor Sergiu Comissiona — dirijînd oriunde muzica cerută. De pildă: *Manfred* de Ceaikovski la Chicago, Mahler la New-York, Bach *(Matheus Passion)* la Madrid etc. etc.

— *Dar muzica românească ?*

— O popularizez cu drag și cu consecvență ! Rapsodiile și Suitele de Enescu, apoi Jora, Vieru, Olah. Am cîntat de cîte ori am avut prilejul cu soliștii români, Ion Voicu, Liana Șerbescu, iar în lunile următoare cu Valentin Gheorghiu la Dallas în Texas.

— *Cîte concerte dirijați anual ?*

— „Rata" mea anuală este de circa 130 concerte dintre care 60 la Baltimore ; restul... în lume.

În legătură cu aceasta țin să arăt că în ianuarie viitor voi dirija la Stokholm *Oedip* de George Enescu, sub formă de operă-concert, cu Filarmonica și corul de acolo dar cu primii soliști ai operei din București. Este demn de subliniat faptul că opera va fi cîntată în românește ; în acest scop, dirijorul Stelian Olariu va pleca în capitala Suediei spre a face repetițiile necesare cu corul.

— *Apreciem această acțiune a Dv. — pe care ne-a relatat-o cu satisfacție — însuși directorul Filarmonicii din Stokholm, Nills Wallin, venit special la București.*

— *Cum ați găsit Filarmonica din București ?*

— Este o orchestră alcătuită din muzicieni tineri și înzestrați care au răspuns cu o promptitudine, eficiență și muzicalitate ce nu pot fi întîlnite la multe orchestre simfonice. Acești admirabili artiști s-au arătat sensibili la cele mai variate solicitări și, trebuie să recunosc slavă domnului, de-a lungul concertului nu au fost puține !

— *Ce ați avea de spus în încheierea convorbirii noastre ?*

— Aș dori, din inimă, să exprim publicului, care m-a primit cu atîta căldură, sentimentele mele de profundă gratitudine. Și, după ce am colindat atîta lume, pot să vă spun că nu am întîlnit un popor mai ospitalier ca poporul român, înzestrat cu o rară capacitate de a se dărui cu generozitate. Sînt mîndru că pretutindeni sînt anunțat „dirijor de origine din România" — și-a încheiat declarațiile sale Sergiu Comissiona.

J. — V.P.

Stanislaw Wislocki

Muzician complex, de largă reputație, Stanislaw Wislocki este un statornic prieten al țării noastre, al publicului sălilor noastre de concert. I-am solicitat, în discuția pe care am avut-o, să ne precizeze rădăcinile acestei consecvențe.

— În țara dumneavoastră, la Timișoara și București, am petrecut anii celui de al doilea război mondial, stabilind numeroase legături și prietenii. Încă din 1939 am intrat în cercurile muzicale românești, datorită lui George Simonis — directorul Universității din Timișoara — precum și, mai ales, lui George Enescu. Maestrului George Enescu îi datorez foarte multe din realizările mele în domeniul compoziției și interpretării. În 1941, cu ocazia trecerii sale prin Timișoara, am fost ales să-i prezint cîteva lucrări. A apreciat *Poemul simfonic* și m-a invitat să vin la București, ocupîndu-se personal de aceasta. Era un om neobișnuit. M-a impresionat în mod deosebit momentul cînd, sosit în Capitală, i-am făcut o vizită și, după ce fusesem anunțat, l-am surprins cîntînd fragmente din lucrarea pe care i-o arătasem la Timișoara. Din acea clipă am păstrat legături permanente cu dînsul. În 1944 am susținut mai multe concerte și recitaluri la București ; foarte importante pentru mine au fost concertul dat la 6 decembrie, în sala ARO, la pupitrul Orchestrei Radio — (avînd în program *Rapsodia lituaniană* și *Concert de vioară* — de Karloviz, solist Virgil Pop, *Patru poeme* pe versuri de Ion Minulescu — solist Constantin Stroescu și *Poemul Simfonic*, semnate de mine) și recitalul de pian cu lucrări proprii, dat la Sala Dalles, în colaborare cu Sandu Bruteanu, Virgil Pop ș.a.

Prezența lui Stanislaw Wislocki la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" se înscrie pe agenda unei foarte bogate activități internaționale din care i-am cerut să ne precizeze cîteva amănunte.

— De Filarmonica „George Enescu" mă leagă mulți ani de colaborare. În 1956 pe cînd ansamblul se afla sub direcția lui George Georgescu, am realizat primul concert împreună. Orchestra de azi cuprinde foarte puțini instrumentiști din acea perioadă, majoritatea membrilor ei fiind tineri, deosebit de talentați, plini de voință. Îmi face plăcere să recunosc că mă simt foarte bine în mijlocul lor, văzîndu-i atît de receptivi. Din păcate, obligațiile mele internaționale și catedra de la Conservatorul din Varșovia mă fac aproape indisponibil, neputînd să poposesc mai des la București. La concertul pe care l-am susținut acum vin după ce am prezentat șapte concerte în Anglia cu programe mixte, incluzînd lucrări de Strauss, Ceaikovski și autori englezi de avangardă. Săptămîna viitoare voi pleca în Mexic pentru un turneu de concerte, urmînd ca apoi să mă reîntorc la Varșovia, unde am de urmărit examenele de la clasa de dirijat. După aceea, pentru prima dată în ultimii ani, intru în vacanță de vară. Spun „prima dată" fiindcă în anii precedenți, vara, aveam de susținut turnee programate în America latină. După vacanță, în septembrie, voi pleca la Buenos Aires și la Liubliana, în ultimul caz avînd de interpretat ciclul simfoniilor de Beethoven cuplate cu muzică de avangardă poloneză și iugoslavă.

— *Am vrut să cunosc, în continuare, cîteva din opiniile lui Stanislaw Wislocki asupra muzicii zilelor noastre.*

— Nu vreau să fac un titlu de glorie din faptul că dirijez multe partituri aparținînd muzicii de avangardă. În muzica nouă m-au atras, întotdeauna, preocupările creatoare legate de dinamica gîndirii și emoției, și de aceea chiar opusurile lui Ligeti, Boulez sau Xenakis le apreciez, dincolo de tehnică, de pe această poziție. Astăzi, un compozitor care vrea să creeze ceva original trebuie să se izoleze de orice influență. Din acest motiv, cred eu, nu poate să-și

permită luxul să asculte radioul, să frecventeze concertele. Ca dirijor, sînt foarte strîns legat de aceste mijloace de comunicare și informare și, absorbit fiind de ele, nu mă mai pot dedica creației personale. Nu se poate face și una și alta ! Boulez, de cînd s-a dedicat dirijatului, n-a mai scris nici o notă ! Eu am păşit deliberat pe acest drum, pentru a mă pune în slujba valorificării lucrărilor colegilor mei. Cel mai bine mă simt în ambianța lucrărilor semnate de Lutoslawski, Serócki, Penderecki, Baird. De asemenea, găsesc că, pentru compozitorii și publicul de pretutindeni, un rol foarte important îl joacă lucrările compozitorilor români, chiar dacă cei mai valoroși dintre ei nu mai sînt așa de tineri. Spiritul lor deschis, iscoditor, impresionează ca și vigurozitatea gîndirii și practicii creatoare. Mă refer la nume ca Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Cornel Țăranu, Aurel Stroe, Alexandru Hrisanide. Am avut marea plăcere să prezint în Polonia, cu ani în urmă, multe prime audiții ale lucrărilor semnate de acești compozitori. Fără discuție, numele menționate aduc certe contribuții la arta contemporană mondială.

— Ca interpret — aflat în fruntea șefilor de orchestră care se preocupă sincer, cu toate disponibilitățile, de prezentarea celor mai noi partituri — Stanislaw Wislocki m-a pus în contact, în continuare, cu experiența și convingerile sale în acest domeniu :

— Pentru mine stilurile, în muzică, nu au prea mare importanță. Foarte însemnată este însă prezența, în lucrări, a muzicii însăși. Vreau să dau un exemplu. Mehul, era, în timpul revoluției franceze, unul dintre cei mai *en vogue* compozitori (ca Beethoven și Ceaikovski astăzi). Faptul că nu se mai cîntă aproape deloc, are o singură explicație : era un muzician de conjunctură. Important este, după mine, ca cel care are talent, și este convins că poate să convingă la rîndul lui și pe alții de prezența acestor aptitudini, să facă acest lucru, indiferent cu ce mijloace se exprimă. De aceea, nu mă feresc să prezint în concerte lucrări de Beethoven alături de muzică de avangardă. Noi trăim azi prima revoluție a istoriei muzicii. Deodată s-a rupt cu tradiția și ne-am situat într-un gol. Nu știm prea bine unde mergem. Nu se găsește prea ușor drumul. Astfel, de exemplu, diferite feluri de a nota gîndurile muzicale diferă atît de mult, sînt așa de relative încît, pentru aceiași interpreți, soluțiile sînt extrem de diverse, contrastante, producînd panică, derută, chiar în cazul aceleiași partituri. S-a încercat găsirea de soluții la congrese internaționale, dar nu s-a ajuns la nici un rezultat. Trebuie să așteptăm ! Timpul va selecta, va așeza... Deocamdată, în lupta de descifrare a partiturii și de convingere a muzicienilor, se provoacă nervozitate care însă, de multe ori, este transformată imediat — după familiarizarea cu efectele și eficiența lor — în satisfacție. Cam același drum îl parcurge și publicul. Nu putem conta pe un succes mare în acest sens, dar în fiecare zi se progresează, în special bazîndu-ne pe tineret, (este de fapt, arta lui !). Epoca noastră se caracterizează printr-o mare revoluție tehnică. Arta trebuie să oglindească acest lucru, în mod necesar, ca tehnic să-i simtă influențele. Același drept pe care-l acordăm revoluției științifice trebuie să-l acreditâm și artei noi. În plus, este nevoie de foarte multă răbdare ! La noi, în Polonia, muzica nouă se bucură de o bună apreciere. Festivaluri special consacrate muzicii de avangardă fac săli pline. Un real interes îl constituie discuțiile care completează programele, în special afirmațiile făcute de melomani, nu de către specialiști, pe baza comparațiilor, a experienței proprii... Dirijorii au datoria să inițieze și să susțină asemenea acțiuni, dozînd prudent procentul de muzică de avangardă — care trebuie, în orice caz, prezentată impecabil. Pe acest drum e necesar să fie antrenat și sectorul didactic. Mare importanță are faptul că în Polonia, la Conservatoare, clasele de compoziție sînt conduse de personalități ale muzicii zilelor noastre. Penderecki la Cracovia, Baird la Varșovia și alții. De aceea, tineretul studios are senzația certitudinii. Pe de altă parte, pregătirea dirijorilor acoperă și sectorul muzicii noi. Orchestra care ne stă la dispoziție parcurge, cu studenții, repertoriul mondial, interpretînd în special cele mai frecvent prezentate lucrări. La clasă, lucrez cu studenții cu banda sau cu partitura și corepetitorul o mare parte dintre cele mai noi opusuri, căci, la pupitrul orchestrei cu care vor lucra, tinerii dirijori vor avea de făcut față indiscutabil, și acestor solicitări, de mică sau mare anvergură.

— Apreciind deosebit de favorabil evoluțiile sale la București, așteptîndu-le cu maxim interes, i-am cerut maestrului Stanislaw Wislocki să precizeze concluziile cu care închie scurta sa etapă la București.

— Orchestrele trebuie să se reînnoiască prin angajarea tineretului — mi-a declarat domnia-sa — dar trebuie neapărat urmărită și educația serioasă a acestuia. Delicatețea, prudența și responsabilitatea cred că sînt dimensiuni necesare ale acestei educații. În acest sens, ansamblul nu trebuie atras pe un drum cu prea multe obligații — fapt care l-ar dezorienta, transformîndu-l într-un colectiv superficial care se achită fără strălucire și chiar fără satisfacții, de sarcini. În structura actuală, ansamblul Filarmonicii „George Enescu", ocolind acest drum riscant, va putea să devină peste cîțiva ani, la fel de bun ca cel care a fost pe vremuri — cînd la conducerea sa se aflau George Georgescu, și ulterior, Mircea Basarab.

Eu doresc sincer ca, peste 4—5 ani, cînd mă voi întoarce în România, să-l găsesc pe această treaptă a evoluției sale.

Anton DOGARU

RECENZIE

Monografia „Rameau" de Alice Mavrodin

După o carte bună, închinată lui Verdi, Alice Mavrodin a scris o nouă carte, foarte bună de data aceasta, un vibrant omagiu pentru un mare exponent al barocului sonor francez : *Jean Philippe Rameau.*

Pe de o parte, expresivul studiu tratează opera componistică a creatorului, pe de altă parte, pe cea muzicologică. În primul rînd se cuvine a aprecia secțiunile închinate teatrului liric și muzicii pentru

clavecin. Alice Mavrodin definește — admirabil ! — tehnica artistului, analizează aspectele literare, caracterizează personajele tragediilor, cărora „natura și destinul le-a dăruit misterul de-a se ascunde noaptea să doarmă'n trandafiri"... În al doilea rînd, autoarea monografiei aprofundează și ne descrie cu măiestrie *Tratatul de armonie* al lui Rameau, arătînd principiile de bază ale acestuia și reliefînd justețea tezelor sale, în contextul acerbei lui lupte cu Enciclopediștii. În acest capitol, Alice Mavrodin ni se înfățișează ca o eminentă muziciană, o bună cunoscătoare a legilor acusticii și înlănțuirii acordurilor, cu alte cuvinte, o admiratoare a frumosului ce presupune formă, echilibru, rațiune, știință.

Monografia are meritul de a îmbina subtil considerentele pur muzicale cu cele literare. Stilul este limpede și reținut ; din cînd în cînd autoarea dă frîu liber fanteziei, iar stilul devine incandescent, asemenea unui prundiș „roșu de-atîta amurg"...

Nu este lipsit de interes să reliefăm că stilul realizat de Alice Mavrodin nu are nimic comun cu acel tip de opus edulcorat melodramatic.

Doru POPOVICI

Note

● Festivalul muzical internațional de la Lucerna, desfășurat în acest an între 14 august și 6 septembrie, va cuprinde 11 concerte simfonice, cu participarea renumitelor orchestre : Filarmonica din Berlin, Filarmonica din Los Angeles, Orchestra Radiodifuziunii Austriece și Orchestra Festivalului din Lucerna, care inaugurează prestigioasele manifestări muzicale prin concertul dirijat de Sergiu Celibidache. Ceilalți dirijori vor fi Herbert von Karajan, Zubin Mehta, Wolfgang Sawalisch, Stanislaw Skrowacewski, Milan Horvat. Recitale de pian vor susține : Alfred Brendel, Rudolph Firkusny, Jörg Demus și Pi-Hsien Chen (In memoriam Clara Haskil), iar Dietrich Fischer-Dieskau va prezenta o seară de lieduri contemporane (Krenek și Schönberg). Printre celelalte personalități prezente la Festival se numără violoniștii Yehudi Menuhin, Wolfgang Schneiderhahn și Salvatore Accardo, violoncelistul Antonio Janigro, pianiștii Paul Badura Skoda, Malcolm Frager și Daniel Barenboim, cîntăreața Colette Herzog precum și tînăra Horiana Brănișteanu care va interpreta rolul Julietei din opera *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini. Repertoriul Festivalului, deosebit de variat, acordă un loc deosebit creației lui Arnold Schönberg, cu prilejul centenarului nașterii sale.

● Un alt centenar sărbătorit în anul 1974 este acela al nașterii marelui compozitor american Charles Ives, al cărui loc în muzica contemporană își capătă o recunoaștere crescîndă. Orașul Miami anunță un interesant Festival, desfășurat pe parcursul mai multor luni (din octombrie 1974 pînă în mai 1975), timp în care întreaga creație a compozitorului va putea fi prezentată în concerte. Comitetul de onoare care patronează acest Festival cuprinde numele ilustrilor dirijori Leopold Stokowsky, Leonard Bernstein, Eugéne Ormandy, Pierre Boulez precum și acelea ale compozitorilor John Cage, Aaron Copland, Elliott Carter, Milton Babbitt, Walter Piston, Virgil Thomson, Gian Carlo Menotti, Vincent Persichetti ș.a. Printre promotorii Festivalului se află doi dintre vechii admiratori și cunoscători ai lui Ives și ai operei sale : pianistul John Kirkpatrick și dirijorul și muzicologul Nicolas Slonimski.

● Societatea Internațională de Muzicologie va ține cel de al XII-lea Congres în august 1977, la Universitatea din California (Berkeley). Președintele Comitetului de organizare este Profesorul Lewis Lockwood, de la Departamentul de Muzică al Universității Princeton (Princeton N. J. 08540 USA). Tema centrală a Congresului este : *Întrepătrunderi în studiul tradițiilor muzicale, Est și Vest.* Următoarele subiecte au fost sugerate de Comitetul de organizare și aprobate de către conducerea SIM ; orice specialist doritor să participe la dezbateri este invitat să trimită o scurtă expunere a proiectatei sale contribuții, Președintelui Comitetului de organizare, înainte de 30 iunie 1975 :

1. Festivaluri iberice în Europa și America.
2. Transmitere și formă în tradițiile orale.
3. Probleme curente ale notației.
4. Progrese actuale ale folosirii computerului.
5. Opera secolului XIX și simbolismul romantic.
6. Căi ale percepției muzicale.
7. Umanism și muzică.
8. Dansul de Curte în Răsărit și Apus.
9. Căi spre înțelegerea muzicii contemporane.
10. Stadiul actual al cercetărilor iconografice.
11. Răspîndirea în lume a genurilor de divertisment americane.
12. Muzica în centrele urbane, în trecut și astă i.
13. Cercetarea recentă a tradițiilor muzicale americane.
14. Studii est-asiatice.
15. „Renașterea" ca un concept istoric.
16. Concepții răsăritene și apusene asupra modului.
17. Aspecte culturale și istorice ale terminologiei muzicale.
18. Muzica Oceaniei.
19. Studii mediteraneene.
20. Muzică și arheologie.
21. Influențe islamice.
22. Muzica și Mass Media.
23. Drama muzicală a secolului XVII.
24. Concepții ale istoriei muzicii în Est și Vest.
25. Opera și Iluminismul.

I. R.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

L'enseignement musical général dans la République Socialiste de Roumanie

VICTOR GIULEANU
IOSIF CIRE

Elément important de l'éducation sociale-esthétique du peuple l'enseignement musical constitue, en Roumanie socialiste, une préoccupation de premier ordre pour les autorités de l'Etat et du Parti, ainsi que pour les organismes de masses et collectifs : organismes des écoliers de l'enseignement primaire, organismes de la jeunesse, etc. sans doute, aussi, pour les institutions artistiques spécialisées : philharmonies, théâtres d'opéra, théâtres musicaux, ensembles artistiques de musiciens professionnels ou d'amateurs.

La partie systématique de cette activité est confiée depuis le plus jeune âge au majorat — *aux écoles de culture générale et aux écoles spéciales de musique*, ces dernières étant principalement centrées sur la formation des futures cadres professionnelles qui, pour achever leur instruction, devront suivre les cours de l'un des trois Conservatoires du pays (à Bucarest, Cluj ou Jassy) ou ceux de l'un des trois Instituts pédagogiques pour professeurs de musique (à Braşov, Tîrgu-Mureş ou Timişoara).

La conception et l'organisation de l'enseignement musical diffèrent essentiellement suivant qu'il est appliqué dans le cadre des écoles de culture générale ou dans celui des écoles spéciales de musique, puisqu'aussi bien leurs buts en sont différents. L'école générale se propose de développer, depuis le plus jeune âge, le goût et l'amour de la musique, l'entendement du message artistique musical et des moyens d'expression spécifiques ; l'éducation musicale a, donc, ici, un caractère général (elle s'applique à tous les élèves, sans exception). Dans les écoles spéciales de musique, les élèves sont sélectionnés d'après leurs aptitudes ; l'éducation musicale est donc fondée sur l'étude d'un instrument de musique : violon, piano, violoncelle et, à partir d'un certain âge, d'un quelconque des instruments à vent. Le but de ces écoles spéciales est la formation du spécialiste, du musicien professionnel, de l'artiste de demain.

Il est évident que pas tous les diplômés des écoles spéciales de musique (qui comprennent deux cycles : élémentaire et moyen) fréquentent, par la suite, les cours de l'enseignement musical supérieur (les conservatoires) où le critère de réception est extrêmement exigeant ; mais, l'énergie matérielle et spirituelle investie dans le développement des élèves n'est jamais perdue : à défaut d'être les détenteurs d'un diplôme supérieur, ils seront tout au moins des propagateurs de la musique dans différents domaines de l'activité sociale — comme étant de ceux qui auront pénétré „les secrets" de cet art — et, dans de nombreux cas aussi ils pourront pratiquer la *musique de chambre*, genre musical qui embellit par ses traits esthétiques de base la vie de l'homme de nos jours lequel, hélàs, est le plus souvent soustrait, par les exigeances d'un quotidien trépidant, à la sphère de préoccupations spirituelles. La société socialiste est d'ailleurs intéressée au plus haut point dans l'organisation de cette manière et à cette fin du loisir de ses membres.

Les principes qui résident à la base de l'enseignement musical professionnel dérivent tout naturellement du rôle et de l'importance attribués par la société socialiste roumaine à l'éducation esthétique de la jeunesse et, en général, des masses. C'est pourquoi, l'Etat accorde des fonds considérables à son développement, lui assurant des moyens correspondants aux exigeances contemporaines.

En faisant ces affirmations notre intention n'est pas d'entrer dans les détails de l'enseignement musical professionnel, mais, simplement, de souligner que l'Etat dispose d'une pépinière adéquate de cadres destinés à répondre de la meilleure manière aux nécessités imposées par ce genre d'éducation à tout âge et dans tous les domaines de la vie sociale — jusqu' aux plus variés. C'est ainsi qu'il entend assurer le déroulement optimal du processus d'éducation des masses.

C'est donc à *l'école générale* qu'est confié *l'enseignement musical systématique* dans son sens le plus large, puisqu'aussi bien l'école générale concerne les millions d'élèves du pays ; le but principal — et la mission — de l'enseignement musical y seront le développement du goût pour la musique et l'orientation intelligente sur la voie de l'entendement, dès le plus jeune âge, des moyens utilisés par le langage musical. „La destinée de la musique se décide à l'école" disait avec beaucoup de justesse Dimitrie Kiriac, ce digne devancier de la musique roumaine d'il y a un demi-siècle, en formulant de la sorte un impératif qui ne cesse d'être actuel et de gouverner n'importe quelle entreprise nationale sur ce plan.

Sans doute, l'éducation musicale dans l'école générale n'a pas pour but de former des spécialistes, tout comme l'étude des langues, des sciences mathématiques et physiques, de l'histoire et de la géographie, etc., elle non plus n'a pas pour finalité de former des spécialistes mais simplement l'homme contemporain, utile à la société au sein de laquelle il est appelé à vivre, en lui forgeant une personnalité intellectuelle développée de manière multiple.

Dans ce sens, le système roumain d'enseignement se propose — par ses ramifications extrêmement variées — de répondre efficacement sur le plan de l'éducation esthétique aux problèmes complexes posés par le développement des qualités éthiques du citoyen de demain — son amour de la patrie, son patriotisme internationaliste, son ardeur au travail et tant d'autres vertus comprises dans la sphère d'une morale humaine socialiste.

Etant de nature à influencer positivement et à former la conscience de l'être humain, la musique remplit la noble tâche de compléter, d'amplifier et de ciseler la personnalité de l'homme „nouveau", en agissant sur tous les âges, depuis les plus jeunes, tout d'abord en famille — avant même que l'enfant eût articulé ses premiers mots —, à l'école ensuite — avant toute autre matière du programe —, jusqu'aux plus avancés, comme un acte de culture permanent, intimement mêlé à la vie de tous les jours. A l'école et dans la vie sociale, la musique joue par conséquent *un rôle formatif et non pas un de simple divertissement.*

Nous nous permettrons d'énumérer les quelques principes qui résident à la base de l'éducation musicale dans l'école générale roumaine :

— débuts de l'éducation musicale systématique dès le jardin d'enfants ;
— le jeu (en tant que concept lucide) : base méthodologique de cette éducation ;
— le chant (dans le déroulement des leçons de musique) : point de départ sur la voie de l'entendement théorique du beau, et non viceversa
— le répertoire des chants se nourrit au folklore et ce n'est que peu à peu qu'il s'enrichit de morceaux de la littérature musicale roumaine et universelle savantes ;
— facteur décisif : le professeur (pédagogue) de musique.

1. *Plans d'enseignement, programmes et manuels*

L'éducation musicale dans les écoles d'enseignement général se développe conformément aux plans et aux programmes de l'école générale de 10 classes (I—X) approuvés par le Ministère de l'Education et de l'Enseignement et publiés en 1972 par les Editions Didactiques et Pédagogiques de Bucarest.

Dans les localités, entreprises de l'Etat et institutions où fonctionnent des jardins d'enfants, l'éducation musicale commence à l'âge de 3—4 ans et continue à l'école générale.

Dans les classes de première année, jusqu'à la quatrième, la matière „musique" prévoit deux heures par semaine, totalisant 64 heures par an dans les I—II classes et 68 heures annuellement dans les III—IV-èmes ; la situation se modifie quelque peu dans les V—X-emes classes : la musique est enseignée à raison d'une heure par semaine, soit 32 heures par an, réparties rationnellement en cours théoriques, auditions musicales et heures pratiques à la disposition du professeur.

Dans le cadre de la systématisation générale des heures de musique, les I—II classes constituent l'étape préparatoire, précédant celle de la notation ; c'est une étape orale-intuitive, poursuivant l'accoutumance (la prise d'habitudes) au chant et au jeu instrumental. Les méthodes utilisées sont fondées sur le jeu des enfants, autrement dit sur le mouvement ; elles s'associent aux récitations, capables de former chez l'enfant des habitudes musicales élémentaires. Les exercices comportent un matériel sonore simple (quelques sons diatoniques), centrée sur des durées rythmiques également simples (noire = la durée d'un temp et croche = la durée d'un $^1/_2$ temps). Le répertoire des auditions musicales de ces classes représente un choix de chants pour enfants, enregistrés sur disques ou bandes magnétiques dûment préparés à cette fin. Poursuivant le développement d'aptitudes musicales chez l'enfant, ces auditions comprennent des berceuses de différentes régions du pays, des chants ou des airs instrumentaux du folklore roumain, dont le fond artistique approche le fond aperceptif enfantin.

Les III-IV-èmes classes prévoient le passage à l'étape de la notation, lorsque les élèves commencent à apprendre l'écriture et la lecture musicales. *La perception des éléments sonores se fait tout d'abord par voie auditive et ce n'est qu'ensuite qu'on y associe des signes graphiques correspondants — c'est-à-dire des notes inscrites sur la portée.* Le chant en groupe constitue la règle, mais c'est maintenant que l'on commence à insister aussi sur le chant individuel, afin que le professeur puisse faire les corrections de rigueur et se rendre mieux compte des aptitudes musicales de chaque élève.

A cette étape, les auditions ont lieu également pendant toute l'année scolaire, soit à chaque leçon, soit toutes les deux ou trois leçons. C'est à présent, suivant l'âge des enfants et le but éducatif poursuivi, le tour des auditions commentées de petites pièces instrumentales, de la littérature musicale savante roumaine pour commencer, universelle ensuite. Pour tous les exemples musicaux utilisés — même pour ceux qui sont pris au folklore —, on tient compte de la valeur esthétique des mélodies et du texte, de leur accession au chant.

La période suivante (les V-VIII-èmes classes) représente une étape supérieure pendant laquelle on

poursuit la formation du goût esthétique des élèves, de leur amour et de leur intérêt pour la musique. Le perfectionnement de l'ouïe musicale, le développement du sens du rythme et l'obtention d'habitudes correspondantes dans l'interprétation des exemples musicaux — beaucoup plus riches à présent en comparaison de ceux pratiqués dans les classes antérieures — constituent autant d'objectifs de l'étape respective. Le principe „à partir du chant vers les notions musicales théoriques, et non pas inversement" se maintient et l'enseignement continue de le respecter alors même que l'on exerce les solfèges, autrement dit des exercices d'intonation et rythme dépourvus de texte.

Dans l'ensemble des quatre années d'études, les élèves ont de plus l'obligation de pratiquer une activité chorale, ayant pour but de compléter de manière heureuse l'éducation musicale reçue en classe. La série des auditions musicales commentées par le professeur se poursuit avec, maintenant, des oeuvres chorales de la création universelle et roumaine (madrigaux, motets, arrangements de chansons populaires, choeurs d'opéra, choeurs d'opérette, etc.), sans omettre les danses classiques (l'allemande, la courante, la sarabande, la gigue ou des mazurkas, polonaises, tchéardachs, boléros, valses, etc.).

L'éducation musicale des IX-X-èmes classes, les dernières à comporter des heures de musique au programme, poursuit la formation d'une culture musicale avancée, au moyen de leçons d'histoire de la musique. L'activité y est principalement greffée sur l'acte de la création, envisagé diachroniquement et visant des aspects de forme, style, genre, facture (harmonique ou polyphonique), tout ceci à travers le prisme des phénomènes socio-culturels les ayant engendrés. Les élèves s'attaquent maintenant, aidés par la technique des reproductions (disque ou bande magnétique), aux ouvrages de grandes proportions : symphonies, poèmes symphoniques, pièces vocales-symphoniques ; concertos instrumentaux, opéras, opérettes, etc. Sont ainsi parcourus — sans doute au moyen de l'audition musicale et de l'interprétation des ouvrages significatifs — le préclassicisme, le classicisme, le romantisme, les écoles nationales (russe, polonaise, hongroise, tchèque, etc.). Une place de choix est réservée à la connaissance de l'évolution du phénomène créateur roumain, étudié tout au long des années, les analyses et les références étant notamment centrées sur les créations vocales et instrumentales de Georges Enesco — fondateur de l'école de composition roumaine moderne et personnalité remarquable sous l'influence bénéfique de laquelle se sont développées toutes les générations de compositeurs lui ayant succédé.

En Roumanie, l'éducation générale, quelque soit le domaine d'enseignement envisagé, tient particulièrement compte de la spécificité de la composition nationale du peuple. A côte des habitants de nationalité roumaine vivent en effet aussi sur le territoire du pays d'autres citoyens de nationalités différentes : hongroise, allemande, serbe, etc. La politique du Parti Communiste Roumain, du gouvernement de la République Socialiste de Roumanie, légiféré par la Constitution, établit que tout enfant d'autre nationalité que roumaine a bien le droit d'être enseigné dans sa langue maternelle, à n'importe quel échelon de l'enseignement, depuis le jardin d'enfants à l'université et ensuite sous les diverses formes de la spécialisation postuniversitaire. Dans les écoles et les sections dont la langue d'enseignement est le hongrois, l'allemand, le serbe, etc., les élèves reçoivent gratuitement des manuels de toute sorte, y compris des manuels de musique, matériaux didactiques, recueils de chants et de choeurs, disques didactiques spécialement élaborés à cet effet, etc., tous rédigés dans la langue requise et se fondant sur la spécificité du chant populaire et de la création musicale savante employant la langue respective.

Satisfaisant de cette manière aux buts poursuivis par l'éducation musicale roumaine, deux caractéristiques ont été atteintes qui, d'ailleurs, prêtent à cette éducation sa note distinctive : son humanisme et son internationalisme, lesquels — se conjuguant l'un l'autre — constituent l'une des plus nobles qualités de l'art musical en général.

2. Préparation des cadres didactiques nécessaires à la mise en pratique des objectifs de l'éducation musicale de masse.

Le programme d'éducation musicale, vaste et combien complexe, décrit ci-dessus et conçu à l'intention des écoles générales, exige un nombre considérable de cadres didactiques qui le mettent en pratique et le rendent viable. Suivant les vues des autorités roumaines, toutes les étapes du processus d'enseignement musical général — depuis le jardin d'enfant à la faculté — doivent être dirigées par des professeurs compétents spécialisés dans la pédagogie musicale. A partir de l'année scolaire prochaine (1974—1975) un premier pas sera fait sur la voie de l'accomplissement de cet objectif : la matière „musique" sera enseignée, même dans les classes de I-IV-ème, par des professeurs de musique et non pas, comme jusqu'à présent dans ces classes, par des instituteurs — ces derniers n'étant pas diplômés des sections pédagogiques des conservatoires.

L'instruction des futures professeurs de musique s'accomplit dans les trois conservatoires (dont le degré est assimilé à celui des universités) de Bucarest, Cluj, Jassy (au choix), ainsi que dans les facultés de musique des instituts pédagogiques (de Timişoara, Braşov ou Tg. Mureş) dont la durée est de trois ans. Les lois roumaines admettent qu'après avoir fini de suivre les cours de l'un des trois instituts pédagogiques sus-indiqués, en ayant sans doute obtenu le diplôme respectif, les étudiants poursuivent leur spécialisation par des cours — sans fréquence — au Conservatoire de Bucarest, dont ils pourront obtenir un diplôme universitaire à condition de passer les examens requis.

Les écoles générales et les professeurs de musique disposent de manuels pour tous les âges, de recueils de chants et d'autres instruments de travail audio-visuels, élaborés par des spécialistes hautement qualifiés, ayant une longue et profitable expérience didactique.

Faisant du chant le principal moyen dans l'étude de la musique, les auteurs de manuels et d'autres matériaux auxiliaires utilisés doivent au préalable

opérer un tel choix d'exemples musicaux, qu'ils puissent effectivement représenter la quintessence du développement des moyens musicaux d'expression artistique en même temps qu'un guide, accessible comme forme de présentation, des valeurs esthétiques les plus significatives en matière d'oeuvres musicales de styles et genres différents.

Il résulte de là combien grande est la responsabilité des auteurs de manuels et en général des professeurs de musique, appelés les uns comme les autres à ouvrir la voie aux enfants et aux élèves vers un art qui ne se laisse pas facilement conquérir, mais, tout au contraire, exige de la patience, de la persévérence, beaucoup de tacte pédagogique, une fine connaissance des particularités de chaque âge, etc., avant que d'aboutir à ce qui s'appele *l'art d'enseigner la musique et de la rendre compréhensible.* A tout ceci, faut-il ajouter, sans doute, *la passion* qui doit toujours accompagner le pédagogue dans sa noble tâche.

Telles sont par conséquent les coordonnées sur lesquelles les chaires de méthodologie et de pratique pédagogique des trois conservatoires et des facultés de musique des trois instituts pédagogiques centrent leurs activités. Professeurs-méthodiciens d'élite y sont employés à qui revient la charge de mettre l'étudiant en contact imédiat avec les élèves et de lui apprendre — en se servant de sa grande expérience — à élaborer une leçon de musique à partir des principes vérifiés par la pratique et prouvés comme efficaces.

Dans ce sens, ces dernières décennies ont enregistré l'élaboration d'un *cours de méthodologie de l'enseignement musical,* déjà inclu dans les plans des conservatoires et en vue duquel des manuels ont déjà été rédigés (cf. *Metodica predării muzicii* du Prof. d'univ. Ion Şerfezi).

La formation du futur professeur de musique est complétée par des cours de psychologie, de pédagogie générale ; après deux ans d'étude théorique, suivent des leçons pratiques de pédagogie effective que chaque étudiant va enseigner dans des écoles générales et des classes de différents âges, tel un couronnement de l'instruction acquise au Conservatoire. C'est un teste destiné à prouver les aptitudes du futur professeur à relier la théorie à la pratique. De la sorte, des prémisses sont crées afin de rendre aussi efficiente que possible la préparation pédagogique des étudiants ; en s'ajoutant à la préparation musicale, elle les rend aptes de s'engager immédiatement — une fois le diplôme obtenu — dans l'activité d'enseignants à laquelle ils se dévouent.

La judicieuse organisation des sections de professeurs de musique des conservatoires roumains constitue une garantie de l'augmentation annuelle de cadres didactiques dûment préparés pour assurer en „maîtres" l'éducation musicale des enfants et de la jeunesse du pays.

3. *La recherche scientifique spécialisée. Expérimentations des pédagogues roumains dans le domaine de l'éducation musicale.*

La pédagogie musicale roumaine dispose d'une longue tradition caractéristique, formée par l'effort de dignes devanciers qui, chacun à son époque, se sont consacrés de toute leur âme à la recherche des méthodes d'enseignement musical les plus attractives. En rappelant ici quelques noms seulement — tels les illustres professeurs I. Costescu, Marcel Botez, Manya Botez, George Breazul, Maria Cernovodeanu, etc. —, nous voudrions relever l'effort de tous ceux qui ont étudié, cherché et appliqué des méthodes originales d'enseignement de la musique, en se fondant sur le caractère spécifiquement roumain de l'éducation — qui part du jeu agencé au folklore musical enfantin —. Cette tradition est continuée et enrichie sans cesse par des générations successives de professeurs, dont certains se font remarquer pour leurs préoccupations spéciales, tendant à élaborer des synthèses entre les méthodes d'enseignement universelles (Orff, Kodály, Darcroze, Willems, Martenot, Jöde, M. Chevais etc.) et les méthodes roumaines. De la sorte, au prix de cet effort permanent, a pris naissance auprès du Conservatoire de Bucarest, un cabinet de recherches pédagogiques musicales (dirigé par le prof. d'univ. Al. Trifu), dans le cadre duquel ont lieu des conférences, des débats, des expérimentations pratiques de méthodes diverses dont l'origine, parfois, réside dans le processus de l'enseignement même, de professeur à élève. Intéressés dans le développement permanent du système d'éducation musicale, ces spécialistes déposent un zéle remarquable afin d'optimiser l'actuel niveau de l'instruction musicale roumaine.

Le Cabinet en question — suggestivement appelé „laboratoire des recherches pédagogiques musicales" — comprend des professeurs de musique des écoles générales et des lycées spéciaux de musique, ainsi que des membres du corps didactique du Conservatoire, qui — ensemble — composent un faisceau de chercheurs passionnés de pédagogie musicale, le but de cette dernière étant la prospection de l'avenir, l'émission d'hypothèses et même de solution pour tant de problèmes inédits posés (ou survenus) au cours de l'enseignement musical. De l'arsenal d'idées nouvelles — issues d'une longue expérience éducative — nous allons détacher quelques unes des plus importantes et des mieux précisées, qui — d'ailleurs — constituent pour l'heure des projets d'éducation musicale (les ainsi-nommés „projets antérieurs"). Une vérification dans la pratique leur donnera une valeur définitive.

Chacun de ces projets a sa caractéristique propre, le définissant, et chacun offre des modalités et des voies différentes pour l'abord et la solution des problèmes qu'il concerne, mais la finalité de tous les projets est la même : aider les écoliers et la jeunesse du pays à s'approcher de la musique et de la pratique musicale, cet art faisant partie intégrante de la civilisation des peuples et pouvant agir positivement sur l'être humain.

Voici les projets antérieurs, avec leurs idées et leurs conceptions fondamentales :

1. *Le système d'éducation musicale roumaine* conçu et élaboré par un groupe de professeurs ayant une longue habitude de l'enseignement, formé par *Ana Motora-Ionescu, Elisabeta Suciu* et *Vasile Nicolescu.* Le système, largement compréhensif

de tous les âges, s'adresse aux enfants et aux écoliers, depuis les jardins d'enfants, aux écoles générales et aux lycées, en sollicitant même la collaboration des institutions de culture musicale extra-scolaire. En tant que but, le système se propose de développer l'amour et l'intérêt pour la musique, en même temps que de réaliser l'éducation esthétique et éthique comme une composante de la personnalité humaine.

En ce qui concerne la structure et le déroulement, le système recommande 3 étapes clairement délimitées par des critères d'âge et par le degré de difficulté dans l'obtention de l'accoutumance à la musique :

— *l'étape orale-intuitive*, de la pré-notation, réservée aux débuts de l'éducation musicale aux jardins d'enfants et dans les premières classes (I-II) de l'école générale
— *l'étape de la notation*, réservée aux III-VIII-èmes classes, au cours de laquelle la perception visuelle — à l'aide de la graphie musicale — est mise au service de la formation des habitudes concernant le chant ou le jeu instrumental ;
— *l'étape de la culture musicale proprement-dite* réservée aux IX-XII-èmes classes.

Des modalités différentes sont employées comme moyens de réalisation,dans un cadre ambiant aussi libre que possible, ces modalités ayant un caractère *ludique* prononcé. Pour être plus efficaces, il est opportun que les activités musicales se produisent dans une salle spécialement aménagée — la salle de musique —, dotée d'appareils et d'équipements audio-visuels correspondants (mass media), c'est-à-dire avec toute la technique moderne de travail.

Les cadres didactiques doivent avoir une connaissance préalable du système afin de résoudre avec succès la traversée des différentes étapes qu'il recommande et d'obtenir de bons résultats à n'importe quel âge.

2. *Le système d'éducation musicale fondée sur le folklore*, élaboré par les professeurs *Edith Visky* et *Erna Arţăreanu*.

Synthèse de la bonne tradition pédagogique roumaine, ce système part du caractère spécifique national de l'éducation musicale — qui prend sa source dans le folklore —, sur lequel il greffe des idées et des méthodes empruntées à des systèmes éducatifs largement utilisés sur le plan européen, tout en les enrichissant par de multiples procédés originaux destinés à rendre aussi attractives que possible les heures de musique. Il concerne tous les enfants, depuis les plus jeunes âges.

En tant que but, il poursuit l'éducation du sens esthétique de l'enfant, de son amour pour la musique et en fin de comptes l'influence et le développement des traits humanistes de la personnalité de l'enfant, comme une compensation à la technicité à outrance de nos jours.

Des formes multiples de jeu — avec ou sans jouets ou instruments musicaux —, adaptées pour des âges et des étapes variés, sont utilisées. Après une première étape consacrée aux morceaux du folklore enfantin, les préoccupations commencent à s'élargir, le pédagogue faisant peu à peu appel à des pièces vocales ou instrumentales savantes choisies dans la création roumaine et universelle.

La méthode, quant à son contenu, représente un renforcement et un élargissement de la corrélation entre les éléments d'expression musicale et ceux du psycho-physique humain, en mettant l'accent sur l'aspect affectif et intellectuel de l'enseignement.

3. Le projet antérieur élaboré par *Gabriela Munteanu* poursuit le développement *interdisciplinaire* dans le cadre de l'éducation musicale, ce qui d'ailleurs, est essayé actuellement sur le plan international, avec des résultats dignes d'être relevés (voir : Robert Werner, *Traitement interdisciplinaire de l'éducation musicale aux E.U.A.).*

Le système de l'éducation musicale proposé par l'auteur cidessus envisage un large déploiement, utilisant plusieurs disciplines existentes dans les plans d'enseignement des écoles et des lycées, chaque discipline contribuant harmonieusement au développement et à la compréhension de l'autre et toutes ensemble à la formation de la culture générale et même spéciale-professionnelle de l'élève.

Au centre du système réside „l'étoile interdisciplinaire" — formée par l'interférence de „n" disciplines — où la musique représente le centre autour duquel tournent les problèmes de l'éducation — autrement dit des idées et des problèmes tenant de la sphère d'autres disciplines — si éloignés soient-ils comme préoccupations, mais dans le cadre desquels une subtile liaison interdisciplinaire existe apte de contribuer au développement multiple du sujet.

Le problème central qui se pose est celui de faire éprouver au sujet (enfant, élève de lycée) de manière globale les effets bienfaisants, pour sa culture et sa formation professionnelle, de plusieurs domaines didactiques s'étayant et s'affirmant mutuellement dans sa conscience.

A côté des moyens classiques de travail (instrument de musique, voix, appareils audio-visuels, livres, partitions, etc.), un rôle à part revient à la cibernétique, domaine qui engage sur un plan technique supérieur le travail du pédagogue.

La méthode suppose des pédagogues préparés tous spécialement en vue de l'éducation interdisciplinaire — allant même jusqu'à des écoles centrées sur ce système —, qui — il faut le reconnaître — reste une promesse de l'avenir mais ne constitue pas moins un but vers lequel aspire avec certitude l'enseignement de main.

Il nous semble que c'est le projet le plus téméraire, mais aussi le plus délicat en ce qui concerne la moisson des résultats, exigeant des reconsidérations successives du contenu de certaines disciplines qui ne se sont pas encore délivrées des moules classiques en dépit des progrès techniques, scientifiques et artistiques du monde contemporain.

4. Le projet antérieur intitulé *l'Education musicale émotionnelle-centrique* — auteur : maître de conf. Cire Iosif — s'oppose à *l'éducation musicale théorique-centrique* qui conçoit l'art sonore comme un simple divertissement, voire une dextérité. Ce système voit l'éducation musicale à travers le prisme d'une convergence de ses éléments vers un même but : le développement de la capacité générale de l'enfant, l'élargissement de sa personnalité par des éléments

esthétiques-éthiques fondamentaux, nécessaires à la création d'un équilibre spirituel entre sa formation réaliste-scientifique et sa formation humaniste.

Les objectifs poursuivis se réalisent au moyen d'activités artistiques syncrétiques, qui réunissent dans les ainsi-nommées „premières scolaires" la musique vocale (chant vocal et choral), les mouvements chorégraphiques (ballet classique, danse populaire), des éléments de théâtre (récitations, jeu de scène), etc. Comme instruments, on utilise : le blockflöte, la flûte, le xylophone, la cithare, la guitare, diverses instruments de percussion et, suivant les possibilités, quelques instruments classiques : violon, violoncelle et piano.

Le travail se déroule, tout comme pour les sciences physiques-chimiques ou l'anatomie, dans un cabinet spécialement aménagé, dirigé par un pédagogue-musicien ayant une formation professionnelle et culturelle multiple *(il maestro)* et pouvant au besoin s'adresser aussi à des spécialistes du domaine du ballet et de la danse, du théâtre et de la mise en scène.

S'il est prématuré de conclure sur l'efficience de ces projets antérieurs — arrivés à une phase d'expérimentation — il n'est pas dénué d'intérêt et de prix de relever ici le fait que les spécialistes roumains — pédagogues, professeurs de musique, psychologues, musicologues, compositeurs, etc. — sont décidés à approfondir le problème contemporain — combien complexe — de la modernisation et du perfectionnement de la structure et de la méthodologie de l'éducation musicale dans les écoles générales.

Si quelques chercheurs — groupés autour du laboratoire pédagogique du Conservatoire de Bucarest — se sont fixés comme objectif de leurs recherches le perfectionnement de tout le système de l'éducation musicale, d'autres — professeurs, psychologues, pédagogues, etc., tous gens à jouir d'une riche et longue expérience de la chaire se préoccupent intensément du problème de l'amélioration et de l'actualisation de quelques aspects seulement du développement et de la formation musicale : la notation, les solfèges, les matériaux didactiques auxiliaires, etc. Leurs idées sont, pour le moment, en cours d'expérimentation et leurs travaux — partiellement publiés — sont dans l'attention des musiciens et des cercles didactiques compétents.

Sur cette ligne, une intéressante initiative est celle du *Prof. Dr. Anatolie Bîrcă*, chargé de recherches à la Section d'Education de l'Institut des Sciences pédagogiques du Ministère de l'Education et de l'Enseignement de Bucarest. L'auteur poursuit l'enseignement de l'écriture musicale à l'aide d'une relation immédiate entre le phénomène sonore et le signe graphique qui le symbolise. Pendant les premières classes, on évite le solfège classique, aux dénominations connues : do-ré-mi-fa, etc., ou c-d-e-f, etc.

Les résultats de la première étape d'expérimentation ont été publiés sous le titre *Sistematizări reflexe în predarea scrierii muzicale* (Ed. Didact. et Pédagogiques, Bucarest, 1970).

Dans le but de simplifier la notation musicale, l'initiative du prof. *Alexandru Russin* — le *Système absolu de notation musicale* — propose l'éloignement des difficultés de lecture des partitions musicales notées dans le système traditionnel par l'élimination de la portée et des clefs qui l'accompagnent, en remplaçant la graphie traditionnelle par un nouveau code des durées. Le domaine audible est divisé en registres sonores (en étages) séparés par des limites octaviées, chaque registre recevant une graphie mathématique facile à être interprétée par la voix ou par un instrument quelconque.

L'alphabétisation générale de la musique — proposée par le prof. *Niță Hintea* — est aussi non traditionnelle. Dans une première étape de l'éducation musicale (I—IV cl). — après l'assimilation auditive des hauteurs — la notation se réalise très facilement (sans utilisation des portées et des clefs) par des majuscules pour les blanches (SOL-MI-DO), par une première lettre majuscules pour les noires (Sol-Mi-Do), par toutes les lettres en caractères minuscules pour les croches (sol-mi-do) et rien que les initiales minuscules pour les doubles croches (s-m-d). Le reste des signes — le point de prolongement, la pause, la couronne, le legatto, l'altération, etc. — s'utilise pareillement que dans la notation traditionnelle. De la sorte, le passage ultérieur à la notation traditionnelle ne créera point de difficulté spéciale.

Le directeur d'orchestre *Constantin Bugeanu*, professeur d'université, propose une *nouvelle méthode de solfèges absolus*, qui n'est qu'une synthèse entre le solfège de Gui d'Arezzo (la tonique-Do) et Jale (R. Münich).

Dans ce solfège, les dénominations (Do Re Mi Fi Go Lu Sa-Da) rendent pour toute circonstance la notation requise, avec exactitude, en indiquant en permanence les endroits des demi-tons diatoniques et chromatiques, désignent rigoureusement les relations entre les sons, etc. Par un système logique de mutation des voyelles solfégiées proposées, on réalise des altérations ascendantes et descendantes simples et doubles, dont résultent 35 voyelles solfégiées correspondant à toutes les possibilités de notation.

Le *vidéophone*, création du prof. *Barbu Mihai*, est un instrument musical électronique représentant une synthèse, où le traditionnel clavier, le son, la forme graphique aposée sur la portée, le petit écran, etc. sont conçus de telle manière pour converger vers les buts didactiques de l'éducation musicale. Instrument auxiliaire, le vidéophone est encore dans une phase d'expérimentation et de perfectionnement.

En restant fidèles au rythme et à l'effervescence créatrice déployés sur de multiples plans par l'école roumaine et ses facteurs les plus compétents qui engagent dans ce domaine des forces, sans cesse nouvelles, riches d'une longue expérience, il faut espérer que les résultats ne tarderont à se faire voir et recueillir. C'est ainsi que les musiciens pédagogues de Roumanie entendent participer et contribuer à la solution d'un des problèmes les plus poignants de la vie musicale contemporaine : *l'éducation musicale générale des enfants et de la jeunesse*. En cela, comme en toute autre de leurs actions, ils partent des paroles — lourdes de sens et de générosité — prononcés par George Enesco qui estimait que „la musique a la sainte tâche d'éteindre les haines, de calmer les passions et d'approcher les coeurs dans une chaleureuse fraternisation, telle que l'a comprise la grandiose Antiquité quand elle a crée le mythe d'Orphée".

CUPRINSUL

TEMISTOCLE POPA (muzica) și *MIRCEA BLOCK* (versurile)
Omagiu . . . . . (planșă)

RADU ȘERBAN (muzica) și *AL. ANDRIȚOIU* (versurile)
Cîntăm un imn . . . . . (planșă)

ION DUMITRESCU
Trei decenii de eforturi și izbînzi creatoare 1

★

Înalte distincții 2

Dr. VASILE TOMESCU
Istoria patriei, izvor de inspirație în muzica noastră contemporană 3

IOSIF SAVA
Cercul prietenilor muzicii românești la Clubul Uzinelor „Republica" 9

VIOREL COSMA
Personalitatea muzicii românești 10

GRIGORE CONSTANTINESCU
Problematica actualității în teatrul muzical românesc contemporan 13

MICHAELA BARON
Cîntăreții români în concursurile internaționale 15

ION PELEARCĂ
Dumitru Eremia 17

MUZICA ROMÂNEASCĂ ÎN LUME

CAROLA ECKART
Marsilia : Opera românească „Hamlet" . 19

ANTOINE GOLÉA
De la modern la clasic 20

PUNCTE DE VEDERE

ALFRED HOFFMAN
Menirea actuală a criticului muzical . . 21

DIN ȚĂRILE SOCIALISTE

A. RAȚIU și *O. L. COSMA*
Festivaluri muzicale la Praga și Bratislava 23

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Bujor Dânșorean, J.-V. Pandelescu, Edgar Elian, D. Avachian, Constantin Răsvan, Romeo Alexandrescu, Ion Florian, Anton Dogaru

RECENZIE

DORU POPOVICI
Monografia „Rameau" de Alice Mavrodin 41

I.R.
Note 42

SOMMAIRE

Temistocle Popa (Musique) et *Mircea Block* (vers)
Hommage . . . . . (planche)
Radu Şerban (musique) et *Al. Andriţoiu* (vers)
Nous chantons un hymne . . . . (planche)

Ion Dumitrescu
Trois décennies d'efforts et de triomphes créateurs 1

★

Distinctions 2

Dr. Vasile Tomescu
L'histoire de la patrie, source d'inspiration pour la musique contemporaine 3

Iosif Sava
Le cercle des amis de la musique roumaine au Club des Usines „Republica". 9

Viorel Cosma
La personnalité de la musique roumaine. . . 10

Grigore Constantinescu
La problématique de l'actualité dans le théâtre musical roumain contemporain 13

Michaela Baron
Les chanteurs roumains dans les concours internationaux 15

Ion Pelearcă
Dumitru Eremia 17

LA MUSIQUE ROUMAINE DANS LE MONDE

Carola Eckart
Marseille : L'opéra roumain „Hamlet" . . . 19

Antoine Goléa
Du moderne au classique 20

POINTS DE VUE

Alfred Hoffman
La mission actuelle du critique musical . . 21

NOUVELLES DES PAYS SOCIALISTES

A. Raţiu et *O. L. Cosma*
Festivals musicaux à Prague et à Bratislava. . 23

LA VIE MUSICALE

Signent :
Bujor Dânşorean, J. V. Pandelescu, Edgar Elian, D. Avachian, Constantin Răsvan, Romeo Alexandrescu, Ion Florian, Anton Dogaru

COMPTE RENDU

Doru Popovici
La monographie „Rameau" d'Alice Mavrodin. . 41

I. R.
Notes 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

(en français par *Colette Ghimpeţeanu)*

Victor Giuleanu et *Iosif Cire*
L'enseignement musical général dans la République Socialiste de Roumanie 43

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Fl. 25

MUZICA — Nr. 8 — 48 p. — București august 1974

Redacția și administrația : București — Calea Victoriei Nr. 141, Sector 1
Telefon : 50.30.90

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica", din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica" se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia" — Serviciul Import-Export Press — București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I :

Moment din premiera „Bălcescu" de Cornel Trăilescu, pe scena Operei Române din București (foto : Marin Petre).

I. P. Informația — 1496

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

septembrie 1974

9

CUPRINSUL

Telegrama adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu de către Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor și Biroul organizației de bază. (Planșă)

★

Rezoluție . . . . . (Planșă)

★

Ion Dumitrescu
De pe întreg cuprinsul românesc . . . 1

Vasile Donose
O prestigioasă acțiune: „Cîntare Patriei" 2

Ion Bobocea
Un succes al formațiilor corale dîmbovițene

★

Rezultate finale 5

Edgar Elian
A IX-a ediție a Concursului național de muzică ușoară MAMAIA '74 7

NOI CREAȚII CU TEMĂ CONTEMPORANĂ

Grigore Constantinescu
Opera „Dreptul la dragoste" de Teodor Bratu 10

DIN ȚĂRILE SOCIALISTE

Ivan Veznev
Trei decenii de înflorire a culturii muzicale în R.P. Bulgaria 15

OPINII

Wilhelm Berger
Melodia infinită 18

Ovidiu Varga
Pentru un sistem național de educație muzicală permanentă 22

Mircea Voicana
Premisele sociologiei muzicii 26

Petre Codreanu
Opereta românească — realizări și perspective 27

Grigore Bărgăuanu
Aspecte actuale ale activității muzicale de amatori 29

Viorel Cosma
Rolul lexicografiei muzicale naționale în contextul muzicologiei contemporane . . 31

ÎNSEMNĂRI

Adrian Rațiu
Liviu Dandara: „Spații" 32

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează:
Romeo Alexandrescu, Alfred Hoffman, Enea Borza, Constantin Răsvan, J.—V. Pandelescu, Ileana Rațiu, Anton Dogaru 34

SOMMAIRE

Télégramme adressé au Président Nicolae Ceaușescu par le Comité de Direction de l'Union des Compositeurs de la R.S. de Roumanie et par son Bureau d'Organisation du P. C. . . . . (Planche)

★

Résolution . . . . . (Planche)

★

Ion Dumitrescu
Du pays tout entier 1

Vasile Donose
Une action de grand prestige: „Chant à la Patrie" 2

Ion Bobocea
Un succès des ensembles choraux du département Dîmbovitza; Résultats finaux 3

Edgar Elian
Le IX-e Concours National de Musique Légère MAMAIA '74 7

NOUVELLE OEUVRE À THÈME CONTEMPORAIN

Grigore Constantinescu
L'opéra „Le droit d'aimer" de Teodor Bratu 10

NOUVELLES DES PAYS SOCIALISTES

Ivan Veznev
Trente années d'épanouissement de la musique en Bulgarie 15

POINTS DE VUE

Wilhelm Berger
Mél die infinie 18

Ovidiu Varga
Pour un systéme national de l'éducation musicale permanente 22

Mircea Voicana
Les prémisses de la sociologie musicale 26

Petre Codreanu
L'opérette roumaine — réalisations et perspectives 27

Grigore Bărgăuanu
Aspects actuels de l'activité musicale des amateurs 29

Viorel Cosma
Le rôle des lexiques nationaux de musique dans le contexte de la littérature musicologique contemporaine 31

NOTES

Adrian Rațiu
Liviu Dandara: „Espaces" 32

LA VIE MUSICALE

Signent:
Romeo Alexandrescu, Alfred Hoffman, Enea Borza, Constantin Răsvan, J. V. Pandelescu, Ileana Rațiu, Anton Dogaru 34

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. Vasile Tomescu –
La culture musicale dans la société socialiste roumaine 41

MULT IUBITE TOVARĂȘE NICOLAE CEAUȘESCU,

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România și Biroul organizației de bază, întruniți în ședință plenară pentru a lua în dezbatere documentele de însemnătate istorică elaborate în vederea desfășurării celui de al XI-lea Congres al Partidu'ui Comunist Român, ne exprimăm deplina adeziune față de programul propus de partid pentru ridicarea României pe noi trepte de civilizație și cultură, de bunăstare materială și morală, considerîndu-l ca pe propriul nostru program.

Mărturie a gîndirii profund marxiste a partidului nostru, a marii experiențe dobîndite în cele trei decenii de izbînzi pe drumul construirii societății socialiste în patria noastră, expresie a aportului strălucit adus de Dumneavoastră, mult stimate tovarășe Secretar General, Proiectul de Program al Partidului Comunist Român prefigurează, într-o viziune magistrală, viitorul de aur al României.

În contextul marilor transformări pe tărîmul social-politic și economic, cultura și arta au o importantă menire, aceea de a îmbogăți și înnobila, pe măsura acestor prefaceri, viața spirituală a omului.

Niciodată cultura noastră muzicală nu a fost chemată să joace un rol mai important ca acela pe care îl subliniază documentele elaborate de Partidul Comunist Român. Vom face totul ca, dezvoltînd marile tradiții umanist-patriotice ale muzicii naționale, să răspundem cerințelor etapei pe care o trăim, astfel încît arta noastră să devină o prezență activă și răsunătoare în viața spirituală a făuritorilor socialismului și comunismului pe pămîntul românesc.

Pătrunși de îndemnul și de chemările adresate de Dumneavoastră oamenilor de cultură și artă, adîncind cu responsabilitate ideile cuprinse în documentul programatic al dezvoltării multilaterale a României socialiste și al înaintării sale spre comunism, vom multiplica eforturile pentru înfăptuirea în cît mai bune condiții a politicii interne și externe a Partidului Comunist Român.

Ne angajăm să îmbogățim și să ridicăm pe noi trepte ale măiestriei artistice creația noastră inspirată din realizările și aspirațiile oamenilor muncii, să exprimăm într-o diversitate de forme și genuri patosul muncii creatoare, trăsăturile vieții luminoase din patria noastră, să reflectăm eforturile și izbînzile contemporanilor, să militäm prin întreaga noastră activitate pentru progresul societății noastre.

Ne angajăm să dăm un nou impuls nobilei opere de educație estetică a maselor, să dezvoltăm și să aprofundăm în permanență cunoașterea vieții și activității oamenilor muncii, văzînd în aceasta sursa fundamentală și generoasă de îmbogățire a orizontului propriei noastre creații, de ridicare a nivelului ei de măiestrie, de sporire a forței sale expresive, de lărgire a ecoului ei în inima ascultătorilor.

Ne angajăm să militäm pentru determinarea unei orientări mai ferme și mai active a criticii muzicale, în spiritul cerințelor formulate de documentele de partid, spre afirmarea tendințelor majore, cu adevărat contemporane ale culturii noastre muzicale, spre aprecierea valorilor autentice ale creației și artei interpretative.

Ne angajăm solemn să aducem cîntare nouă, cîntare fierbinte patriei, partidului și Dumneavoastră, conducător iubit al României socialiste.

Ne angajăm solemn să facem din muzica noastră un factor militant pe drumul indicat de Programul Partidului Comunist Român, de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism.

COMITETUL DE CONDUCERE AL UNIUNII COMPOZITORILOR,

BIROUL ORGANIZAȚIEI DE BAZĂ

REZOLUȚIE

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Biroul organizației de bază și secretarii secțiilor de creație, întruniți în ședință plenară pentru a dezbate Directivele Congresului al XI-lea al Partidului Comunist Român cu privire la planul cincinal 1976—1980 și liniile directoare ale dezvoltării economico-sociale ale României pentru perioada 1981—1990 ; Tezele Comitetului Central al Partidului Comunist Român pentru Congresul al XI-lea al Partidului și Proiectul de program al Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism, ne alăturăm sentimentelor de nețărmurită adeziune cu care întregul nostru popor a primit această Cartă fundamentală a vieții ideologice, teoretice și practice a partidului. În programul Partidului Comunist Român noi vedem, în calitate de comuniști, de artiști și cetățeni ai patriei socialiste, programul înfloririi prezente și viitoare a țării noastre, programul ridicării poporului român pe noi trepte de cultură și civilizație, și considerăm că acesta este programul de viață, de luptă și de înfăptuiri creatoare al fiecăruia dintre noi, programul care înmănunchiază într-un efort unic și într-o perspectivă măreață toate talentele, toate capacitățile constructive de care dispune națiunea noastră socialistă.

Mărturie a gîndirii profund marxiste a partidului nostru, a marii experiențe dobîndită în cele trei decenii de izbînzi pe drumul construirii societății socialiste în patria noastră, expresie a aportului strălucit adus în fruntea partidului și statului nostru de cel mai iubit fiu al României, tovarășul Nicolae Ceaușescu, personalitate de seamă a vieții politice contemporane, Proiectul de Program al P.C.R. privind făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintarea României spre comunism deschide prin prezent viitorul de aur al poporului nostru pe toate tărîmurile de manifestare.

În contextul marilor transformări care se petrec în domeniul social-politic și economic, cultura și arta au o importantă menire, aceea de a îmbogăți și înnobila, pe măsura acestor prefaceri, viața spirituală a omului, de a-i satisface exigențele sale crescînde. Formulînd ideea responsabilității literaturii și artei în strînsă legătură cu problemele formării omului nou, ale ridicării conștiinței socialiste, cu afirmarea, în forme specifice, a concepției înaintate despre lume și viață, Programul P.C.R. consacră adevărul că valorile materiale și spirituale se definesc nu în afara vieții, ci, dimpotrivă, în raport nemijlocit cu geniul creator al maselor, cu cerințele progresului societății, cu lupta forțelor revoluționare și cu gîndirea avansată a fiecărei epoci. Tradiția culturii noastre muzicale confirmă pe deplin precizarea cuprinsă în documente privind diferența calitativă între realismul artei din trecut, care oglindea relațiile sociale întemeiate pe exploatare, inechitate și asuprire, și realismul artei în orînduirea socialistă superioară, bazată pe principiile egalității și dreptății sociale, ale libertății și demnității umane, ale spiritului de colaborare și prietenie între membrii societății, între toate națiunile lumii.

Avînd ca model creațiile umaniste ale artei universale și naționale și înfăptuind un schimb permanent de idei și experiențe cu creatorii și artiștii din lumea contemporană, muzicienii români își pun întreaga lor forță creatoare, întregul lor talent în slujba culturii noastre socialiste. În analiza profundă asupra fenomenelor din lumea contemporană, în definirea cu spirit științific a perspectivelor de dezvoltare a orînduirii noastre socialiste spre comunism, în legitățile pe care programul partidului le formulează cu privire la evoluția relațiilor internaționale, în raportul logic pe care acest document de importanță excepțională îl stabilește între trecutul, prezentul și viitorul națiunii noastre, noi muzicienii vedem măsura însăși a transformărilor care ne solicită întreaga noastră ființă, care dau substanță crezului nostru de artiști patrioți. Personalitatea, individualitatea oamenilor de muzică capătă în acest context adevăratele ei valențe, chezășia desăvîrșirii ei, condiția finalizării pe planul înalt patriotic și umanist, perspectiva realizării adevăratei măiestrii creatoare, a manifestării predilecțiilor stilistice de o varietate nelimitată. În lumina importanței pe care muzica o are, alături de literatură și de celelalte arte, în educația comunistă a membrilor societății noastre de azi și de mîine, în formarea lor etică și estetică, sîntem conștienți de marile îndatoriri care ne revin în ce privește creația, gîndirea teoretică și educația muzicală, în ce privește apropierea muzicii noastre de viață și aspirațiile oamenilor muncii, afirmarea principiilor culturii socialiste prin intermediul criticii muzicale angajate.

Tot astfel, sîntem conștienți de îndatoririle noastre în ce privește creșterea eficienței activității de partid, a muncii cu caracter profesional și ideologic desfășurată în Uniunea Compozitorilor. În toate aceste direcții, proiectul de program al P.C.R. constituie pentru noi îndreptarul fundamental, iar referințele la domeniul specific în care activăm reprezintă criteriile supreme de orientare. Ne considerăm mobilizați cu întreaga noastră ființă, cu toată sensibilitatea noastră, cu toată gîndirea și capacitatea creatoare să dăm viață ideilor cuprinse în Program.

Pătrunși de îndemnul și de chemările adresate oamenilor de cultură și artă de către Secretarul General al Partidului și Președinte al Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cu prilejul întîlnirilor de lucru precum și în cadrul marilor evenimente din viața partidului și poporului nostru, adîncind cu responsabilitate ideile conținute în documentul programatic al dezvoltării multilaterale a României socialiste și al înaintării sale spre comunism, ne alăturăm întregului popor, în hotărîrea de a multiplica eforturile pentru înfăptuirea în cît mai bune condiții a politicii interne și externe a P.C.R. Vom munci neobosiți pentru a face din muzică un mesaj vibrant al voinței de pace și colaborare ce caracterizează națiunea noastră socialistă. Vom concentra atenția noastră în special asupra acelor genuri ale creației muzicale care dispun de virtutea de a mobiliza masele în acțiuni constructive, de a cultiva îndeosebi în rîndul tineretului sentimentele nobile ale dragostei de patrie, spiritul de abnegație în lupta pentru apărarea cuceririlor poporului, idealurile înalte ale umanismului socialist și ale eticii noi.

În toate aceste privințe, proiectul de program constituie pentru muzicianul creator și pentru omul de știință muzicală o sursă de inspirație de o inepuizabilă bogăție, care începe cu evocarea obîrșiei poporului român, a marilor momente ale istoriei sale, a luminoaselor tradiții de luptă pentru libertate națională și progres social și se proiectează cu aceeași putere de pătrundere impresionantă pînă în zorile de aur ale viitorului patriei. Iată de ce ne identificăm pe de-a întregul cu spiritul și litera proiectului de program și ne înscriem în dinamica dezlănțuită a energiilor creatoare, în clocotul de viață și de luptă, în mersul suitor al istoriei noastre, în perspectiva noilor și măreților înfăptuiri ale poporului român pe drumul socialismului și comunismului.

Niciodată cultura noastră muzicală nu a fost chemată să joace un rol mai important ca acela pe care îl prefigurează documentele ela-

borate de Partidul Comunist Român. Vom face totul ca, dezvoltînd marile tradiții umanist-patriotice ale muzicii naționale, să răspundem cerințelor etapei pe care o trăim, astfel încît arta noastră să devină o prezență tot mai activă și răsunătoare în viața spirituală a contemporanilor.

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor, Biroul organizației de bază ne exprimăm adeziunea profundă față de politica internă și externă a Partidului, față de conținutul documentelor-program ale celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român, considerîndu-le ca pe propriul nostru program.

În spiritul acestor documente, ne angajăm să sporim eforturile pentru a asigura în Uniunea Compozitorilor și muzicologilor un climat propriu înfloririi muzicii românești în concordanță cu ascensiunea României pe treptele mereu mai înalte ale culturii și civilizației, ale progresului și bunei stări materiale și spirituale.

Ne angajăm să îmbogățim și să ridicăm pe noi trepte ale măiestriei artistice creația noastră inspirată din realizările și aspirațiile oamenilor muncii, să exprimăm într-o largă diversitate de forme și genuri trăsăturile vieții luminoase, patosul muncii creatoare, să reflectăm eforturile și izbînzile contemporanilor, să militām prin întreaga noastră activitate pentru progresul societății noastre.

Ne angajăm să dăm un nou impuls nobilei opere de educație estetică a maselor, să dezvoltăm și să aprofundăm în permanență cunoașterea vieții și activității oamenilor muncii, văzînd în aceasta sursa fundamentală și generoasă de îmbogățire a orizontului propriei noastre creații, de ridicare a nivelului ei de măiestrie, de sporire a forței sale expresive, de lărgire a ecoului ei în inima ascultătorilor.

Ne angajăm să militām pentru determinarea unei orientări mai ferme și mai active a criticii muzicale, în spiritul cerințelor formulate de documentele de partid, spre afirmarea tendințelor majore, cu adevărat contemporane ale culturii noastre muzicale, spre aprecierea valorilor autentice ale creației și artei interpretative, spre sprijinirea eforturilor de educație muzicală îndeosebi în rîndul tineretului.

Ne angajăm solemn să aducem cîntare nouă, cîntare fierbinte patriei, partidului și iubitului conducător al României socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Ne angajăm solemn să facem din muzica noastră un factor militant pe drumul indicat de Programul Partidului Comunist Român, de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism.

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 9 (262) septembrie 1974

De pe întreg cuprinsul românesc

de **Ion DUMITRESCU**
Președintele Uniunii Compozitorilor

Permiteți-mi să-mi exprim deplina satisfacție pentru cinstea de a mă afla prezent la acest moment festiv emoționant — încheierea Concursului național coral „Cîntare Patriei".

Inimoasa inițiativă, inaugurată acum 4 ani în cinstea semicentenarului Partidului, afla curînd un profund ecou în masele de iubitori ai muzicii din toate colțurile Țării.

Activitatea intensă desfășurată reprezintă peste patru sute prezențe corale, peste o sută de concerte transmise la Televiziune, peste o mie de piese corale românești cîntate, aproape cinci sute de prime audiții.

Larga întrecere, stîrnită între corurile de amatori, își încununează azi eforturile îndelung susținute, omagiind marele eveniment petrecut în August 1944 și înscriind în palmaresul manifestărilor jubiliare o contribuție de o deosebită importanță artistică, socială și politică.

De pe întreg cuprinsul românesc, din șesul dunărean, de pe străvechile ținuturi dobrogene, de sus din Maramureșul și de jos din Făgărașul lui Dragoș și Negru — Voievozi —, de pe plaiurile lui Ștefan și ale lui Tudor, — din grădinile înflorite în anii socialismului, coruri mixte, bărbătești, de voci egale, coruri de cameră, — coruri de muncitori din industrie, din mine, din agricultură, — coruri de sindicaliști, de intelectuali, — coruri de școlari, de ostași, de pionieri, coruri de români, de maghiari, de germani, se întrec în cîntare măiastră, ca buchetele de flori în miresme, ca păsările aciuiate în crîngurile românești, în glasuri armonioase.

Aș vrea ca din vorbele mele, rostite cu această ocazie, să răzbată întreaga admirație care-mi umple inima, văzînd măreția sufletului acestui popor, pe care nimic, în frămîntata lui istorie, nu l-a clintit de la omenie, de la pasiunea pentru frumos, din drumul său drept.

Poporul român n-a încetat niciodată să cînte, nici la muncă, nici la tihnă, nici în vremuri de bejenie, nici în timpuri de glorie.

În trecutul nostru, reuniunile corale au reprezentat manifestări ale dragostei și respectului față de tradițiile culturii, dovezi ale patriotismului fierbinte, de care au fost însuflețiți cei mai buni fii ai poporului.

Într-o vreme cînd pămîntul Țării era sfîșiat și românii oprimați sub dominații străine, — cînd vlaga neamului în loc să piară, creștea, corale lui Vidu, Musicescu, Kiriac, — corurile muncitorești, corurile de țărani și de intelectuali din orașe și din sate, aduceau înaintea conștiințelor curate unitatea neamului și forța lui de supraviețuire peste furtunile istoriei.

Vocile românilor de pretutindeni, unite în coruri, simbolizau în fapt, unitatea de nezdruncinat, coeziunea granitică a conștiinței naționale.

Astăzi sîntem liberi, stăpîni pe soarta noastră, popor de oameni vrednici, într-o țară înfloritoare, în care toți cei care locuiesc în aceleași hotare își încordează voința, își ascut mintea, își înflăcărează sufletul pentru propășirea Patriei.

Glasurile oamenilor de azi, cîntînd laolaltă în formațiile corale din ce în ce mai numeroase, îndeamnă la luptă — pentru o viață mai bună, pentru prietenie, pentru omenie, pentru pace și progres, — glorifică viața nouă, izbînzile, conducerea înțeleaptă a Partidului, cheamă pe toți la înfrățire prin muncă și idealuri.

Pentru fiecare vîrstă, pentru fiecare profesiune, compozitorii noștri s-au străduit să înscrie cîntece noi în repertoriul corurilor.

Dovada o constituie mulțimea, varietatea, — calitatea, — un adevărat belșug de cîntece scrise și cîntate în ambianța însuflețită de Competiția națională „Cîntare Patriei".

Oamenii noștri cîntă, cîntă din îndemnul inimii și din preaplinul sufletului. I-am văzut la fața locului, i-am ascultat, i-am admirat, i-am aplaudat. Efortul și plăcerea de a cînta în colectiv înseamnă unitate, disciplină, solidaritate, bucurie obștească, dragoste de frumos, iubire de oameni, de viață, de Țară, — o elevată formă de patriotism.

Lîngă „Patrium Carmen" aș adăuga, în limba strămoșilor: „Patrium labor" ...Patrium amor".

E darul pe care Patria iubită îl primește din partea Muzicii, cu prilejul aniversării a Treizeci de ani de la Eliberare.

Și acum, în numele inițiatorilor și organizatorilor, Radio-Televiziunea română, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea Compozitorilor, Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor, — al celorlalte instituții

care s-au alăturat pe parcurs acțiunii : Ministerul Apărării Naționale, Ministerul Educației și Învățămîntului, Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist, Organizația Națională a Pionierilor, — precum și în numele meu personal, în calitate de președinte de onoare, dați-mi voie să felicit corurile laureate la Concursul național coral „Cîntare Patriei", pe coriști și dirijori și să mulțumesc tuturor celor care s-au străduit și au înlesnit prin contribuția lor, ca munca și entuziasmele noastre să ajungă la bun sfîrșit.

Îi cunoaștem, sînt mulți, vrednicii ctitori ai acestei importante acțiuni culturale. Fără sprijinul lor nu se putea obține succesul cu care se încheie această primă ediție a Concursului „Cîntare Patriei".

Mulțumim lucrătorilor din Televiziune, mulțumim organelor locale de partid și de stat, abnegației, înțelepciunii și clarviziunii cărora se datoresc înfăptuirile cu care ne mîndrim astăzi în domeniul activității culturale de masă.

În încheiere, mă adresez solilor artei corale de pe întreg cuprinsul Țării, martori ai sărbătoririi de astăzi, aducîndu-le îndemnurile cele mai calde, laudele neprecupețite și recunoștința întreagă, pentru rîvna, munca și rezultatele obținute, pentru contribuția pe care o aduc prestigiului României cu prilejul măreței aniversări.

Uniți mai departe glasurile voastre în Imnul de preaslăvire pentru viața nouă, care înflorește pe aceste meleaguri, și pentru oamenii care o construiesc.

O prestigioasă acțiune: „Cîntare Patriei"

de **Vasile DONOSE**

S-a încheiat recent, printr-un amplu și impresionant spectacol coral dat în sala Operei Române din București și retransmis pe posturile de Radio și Televiziune în cadrul manifestărilor dedicate celei de a 30-a aniversări a eliberării și celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român, spectacol la care au participat aproape 2 000 de coriști amatori, reprezentînd cele mai diverse regiuni ale țării, prima ediție a concursului coral interjudețean „CÎNTARE PATRIEI", acțiune de neobișnuită rezonanță în conștiința culturii noastre de mase.

Inițiat și organizat de Radioteleviziunea Română cu concursul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, al Consiliului Central al U.G.S.R. și al Uniunii Compozitorilor, mai tîrziu, pe parcursul desfășurării sale atrăgînd și interesul și contribuția deosebit de prețioase ale Ministerului Apărării Naționale, Ministerului Educației și Învățămîntului, Comitetului Central al U.T.C. și Consiliului Național al Organizației Pionierilor, concursul „CÎNTARE PATRIEI" s-a impus, în cei patru ani cît a durat — a fost lansat în anul 1970 în cinstea Semicentenarului Partidului — ca una dintre cele mai importante acțiuni, în domeniul culturii de masă, ale Radioteleviziunii și, desigur, cea mai largă, modernă și sistematică manifestare corală din cîte a cunoscut istoria muzicii românești, altminteri deosebit de bogată la acest capitol.

Iată cîteva cifre ilustratoare pentru afirmația de mai sus : concursul a durat patru ani împlinind patru stagiuni corale naționale pe micul ecran și pe posturile de radio ; au fost prezentate peste 220 de concerte-concurs în cele mai diverse centre din țară la care au asistat aproximativ 200 000 de spectatori susținători entuziaști ai corurilor aflate pe scena competiției ; au fost realizate 114 emisiuni-spectacol televizate și tot atîtea radiodifuzate al căror număr de auditori și telespectatori este de ordinul milioanelor ; au participat, în toate etapele concursului, 405 coruri aparținînd cluburilor muncitorești, căminelor culturale, caselor și palatelor de cultură, școlilor, facultăților și centrelor universitare, unităților militare, reunind circa 40 000 de coriști amatori de toate profesiile și de toate vîrstele ; au fost prezentate, în programele de concurs 1 080 de piese corale românești (unele repetîndu-se, evident) dintre care 480, compuse special la comanda corurilor aflate în competiție, au fost cîntate în primă audiție.

Desigur, o analiză mai atentă și mai în profunzime a acestei acțiuni culturale și politice de anvergură ar putea conduce și la alte cifre semnificative de bilanț, în aceeași măsură în care ar releva sensuri și învățăminte cărora cu greu le vom putea găsi echivalent în cuvinte. Cu greu dacă nu chiar imposibil pentru că, martorului ocular, concursul i-a oferit momente de o asemenea înălțare sufletească, de o asemenea frumusețe și vibrație patriotică pe care cuvintele nu le-ar putea reda decît limitîndu-le înțelesul, au fost spectacole pe scenele concursului, dar și în culisele sale dacă se poate spune astfel — unice, irepetabile, revărsări spontane de talent și de sensibilitate mărturisind forța de creație spirituală a acestui popor clădit și călit într-o fantastică voință de a fi.

Una dintre principalele revelații ale concursului cred că a constat în faptul că el a prilejuit posibilitatea afirmării, în cadrul unitar

și la un echitabil nivel de exigență, fiecare manifestare fiind cenzurată de adînca răspundere a prezentării în fața a milioane de oameni, deci în fața țării, a talentului românesc în domeniul cîntecului coral, domeniu foarte apropiat sensibilității noastre poate tocmai pentru că alături de o comunitate a vocațiilor artistico-muzicale, afirmă vocația solidarității sale psihice, sociale. „Unire în cuget și simțiri" cum glăsuiesc versurile simple dar de înălțătoare vervă politică și umană, ale cîntecului „Pe-al nostru steag".

„Unde auziți muzică — spunea Beethoven — apropiați-vă, acolo sînt oameni buni". Cînd acești oameni buni precum cîntecul și versul izvorît din preaplinul lor sufletesc își cultivă, prin propria lor creație și sentimentul solidarității sociale și naționale, cînd ei adaugă cîntecul la temelia devenirii lor spirituale extrăgînd din el forța și elanul muncii și al luptei pentru mai bine, înaripînd, prin el, energiile creatoare spre a se dezvolta liber și fructuos așa cum presupune și impune condiția existenței noastre socialiste, atunci avem măsura semnificativă a forței muzicii de a împinge omenirea „spre mai bine" cum spunea George Enescu, atunci putem determina, mai clar, practica și esența culturii muzicale românești contemporane și tot în acest context, avem coordonatele de înțelegere și apreciere ale concursului „CÎNTARE PATRIEI".

Pentru că dincolo de aspectul cantitativ al antrenării maselor de oameni ai muncii la o vie activitate corală se află semnificația de nobilă esență estetică, patriotică și revoluționară, a reintegrării corului, a cîntării corale în universul artistic al poporului nostru, ca necesitate spirituală. Cu alte cuvinte concursul „CÎNTARE PATRIEI" a determinat redescoperirea farmecului cîntării corale, precum și recunoașterea acestei activități ca impuls necesar al conștiinței artistice și politice contemporane românești.

În aceeași ordine de idei, trebuie luat în considerație și revirimentul produs în rîndul corurilor de amatori într-un moment în care, se știe, interesul pentru cor slăbise foarte mult, iar cele cîteva coruri de tradiție care continuau să existe, aveau o activitate sporadică. Faptul determina și o anumită stagnare a creației genului, compozitorii nefiind stimulați de posibilitatea ajungerii operativ-funcționale în repertoriul acestor formații și deci în contactul cu publicul.

Apelul adresat compozitorilor de către Secretarul General al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la Plenara C.C. al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971, de a scrie mai multe cîntece, care să vorbească despre realitățile României socialiste, despre eforturile constructive ale poporului, izvora tocmai din necesitatea stringentă de a se da noi impulsuri creației și interpretării corale românești.

În aceste împrejurări, la indicația conducerii superioare de partid, a luat naștere și concursul „CÎNTARE PATRIEI", a cărui primă etapă a fost dedicată Semicentenarului Partidului.

Istoria acestei manifestări — pentru că, oricare eveniment veritabil în viața noastră politică are o istorie proprie — ar putea fi urmărită în zecile și sutele de pagini care au fost scrise în presă. Este acțiunea Televiziunii în legătură cu care au apărut cele mai multe consemnări în presă, interesul publicului fiind argumentat și de cele circa 4 000 de scrisori și telegrame care i-au fost adresate.

Concursul „CÎNTARE PATRIEI" a constituit și o experiență organizatorică de mare însemnătate pentru destinele, în contemporaneitatea României socialiste, a mișcării artistice de amatori. Pentru că nu s-ar putea gîndi astăzi, un sistem modern de organizare și stimulare a acestei mișcări în afara radioului și mai ales a televiziunii.

Poate că sub acest raport ar trebui, în general, modernizată concepția de muncă în acest atît de important domeniu al conștiinței noastre politice. Prin concursul „CÎNTARE PATRIEI" organele centrale care au colaborat ca și, aș zice, în special organele județene de partid și de stat, au descoperit resurse nebănuite de a ridica pe o superioară treaptă de responsabilitate însăși definirea conceptului de muncă culturală de masă. Mirajul micului ecran pe de o parte, răspunderea confruntării directe cu milioanele de telespectatori pe de altă parte, au obligat corurile, pe dirijorii acestora ca și pe responsabilii vieții culturale din județe, să introducă în munca lor criterii de înaltă exigență artistică și ideologică.

Rezultatul pozitiv al acestei activități s-a vădit în nivelul bun și foarte bun de pregătire tehnico-interpretativă a formațiilor, în calitatea și diversitatea stilistică și tematică a repertoriului abordat, în interesul aureolat de excelente realizări, de a îmbogăți aceste repertorii cu noi cîntece dedicate corurilor concurente.

Coruri cum sînt cele din județele Dîmbovița, Arad, Vîlcea, Argeș, Maramureș, Brăila, Timiș, Iași, Suceava, Ialomița, Municipiul București (citarea lor, a tuturor ar necesita un spațiu mult prea mare), au atins niveluri de interpretare competitive pe plan internațional, ca să nu mai vorbim de asaltul de calitate suscitat asupra unora dintre ansamblurile de gen profesioniste din țara noastră. Ele impresionează prin acuratețea execuției, prin farmecul și prospețimea inedite ale expresiei corale, printr-o excelentă omogenizare, prin pasiunea cu care transmit mesajul pieselor interpretate. Despre fiecare cor în parte s-ar putea vorbi, desigur foarte mult. Se va face, cred, acest lucru în consemnări ulterioare. În ce mă privește aș mai reține ideea că, constituindu-se în adevărate modele de interpretare corală, modele rîv-

nite de întreaga noastră mișcare corală, formațiile prezente pe scena concursului „CÎNTARE PATRIEI" au determinat apariția, în toate județele țării a numeroase ansambluri noi. În județul Dîmbovița, de exemplu, numărul actual al corurilor de amatori este de aproximativ 100 față de cîteva cîte erau înaintea lansării concursului „CÎNTARE PATRIEI". La fel în județele Arad, Vîlcea, Olt, Teleorman, Galați și altele.

S-au diversificat tipurile de coruri, de la corul mixt, în accepțiunea clasică a cuvîntului, la coruri de cameră (două dintre cele mai bune coruri de cameră din țară, cele din Iași și Arad, au luat ființă în cadrul concursului „CÎNTARE PATRIEI"), la coruri pe voci egale de bărbați și femei, coruri de tineret.

Se poate spune că în momentul de față grație acestui concurs, avem în peisajul artistic al României socialiste, cea mai bună mișcare corală de masă în raport cu toate perioadele anterioare.

În școli și facultăți, concursul a determinat o necesară îmbunătățire a atenției acordată muzicii, profesorilor de muzică, răspunderii acestora în procesul instructiv-educativ.

În unitățile militare unde printr-o îndrumare și grijă exemplare din partea Consiliului Politic Superior al Armatei, muzica se află în rîndul formelor importante de educație estetică, cetățenească și patriotică, concursul „CÎNTARE PATRIEI" a reprezentat mijlocul deosebit de eficient de popularizare, între altele, a creațiilor promovate în cadrul primei ediții a remarcabilului festival „Te apăr și te cînt, patria mea".

La masa bogată a muzicii corale românești au luat parte, cu egală strălucire și numeroase coruri ale naționalităților conlocuitoare, formînd la un loc cu celelalte, un cor imens de 40 000 de glasuri, care într-o adevărată înfrățire prin cîntec au dat expresie sentimentelor de dragoste față de Partidul Comunist Român, față de patria socialistă, față de munca plină de eroism a constructorilor socialismului și comunismului în țara noastră.

După cum spuneam și mai înainte, o funcție fără precedent a avut concursul în determinarea unui puternic reviriment al creației corale. Întotdeauna creația și interpretarea corală au mers mînă în mînă, s-au influențat și chiar determinat reciproc.

Pentru prima dată apar în repertoriul corurilor de amatori, lucrări care abordează tematici inspirate din realitățile locurilor de baștină ale acestora. Spre exemplu, corul din Ardusat a prezentat în concurs o extraordinar de interesantă baladă, într-o nu mai puțin interesantă prelucrare a compozitorului Constantin Arvinte, intitulată *„Balada lui Tomoioagă"* (Tomoioagă fiind un erou din partea locului), corul din comuna Bălcești — județul Vîlcea, a prezentat o cantată-poem intitulată *„Cantata Bălceștilor"* de Gheorghe Dumitrescu, evocînd de asemenea momente, figuri, eroi și rezonanțe istorice ale localităților lor, corala „Cîntarea României" din Tîrgoviște a prezentat o meșteșugită cantată a compozitorului Gheorghe Dumitrescu intitulată „Pe ruinele Tîrgoviștei" etc. etc. Au apărut deci lucrări care definesc o anumită sferă a inspirației raportată la locurile unde au apărut și activează aceste formații.

A fost de asemenea foarte mult stimulată activitatea de creație în centrele din provincie. Compozitorii participînd nemijlocit la activitatea corurilor din județe, au stabilit un contact direct fără de care nici nu s-ar putea vorbi de o cunoaștere reală a capacităților interpretative ale corurilor de amatori. În toate filialele și cenaclele de creație din țară au apărut nume noi de compozitori și lucrări. Concursul „CÎNTARE PATRIEI" a stimulat în egală măsură creația compozitorilor naționalităților conlocuitoare, dînd la iveală o seamă de lucrări, bine realizate sub raport tematic și artistic. Majoritatea compozitorilor au recurs substanțial la intonația cîntecului popular, la sursele și resursele oferite de acesta. Coruri ca cele din Marga, Buteni, Ștefănești, au prezentat numeroase prelucrări ale cîntecului popular local, au încîntat prin specificitatea interpretării locale, lărgind simțitor posibilitățile travaliului componistic. În felul acesta au fost readuse la alte dimensiuni, tradiții existente în pana unor străluciți înaintași ca Vidu, Drăgoi, Kiriac, Dima și Musicescu. „CÎNTARE PATRIEI" a oferit posibilitatea de investigare profundă a conceptului cîntecului de masă militant, de redobîndire a funcției politico-sociale a acestuia. În același timp, „CÎNTARE PATRIEI" a impus și o exigență sporită față de textul vehiculat în cîntecele compuse în repertoriul formațiilor din concurs. Numeroase formații participante la acest concurs, s-au afirmat și în cadrul unor competiții internaționale.

În încheiere, fără a avea cîtuși de puțin pretenția epuizării tuturor lucrurilor care ar putea să fie spuse și trebuie să fie spuse în legătură cu concursul „CÎNTARE PATRIEI" socotesc necesar un accent în plus pe nevoia utilizării experienței cîștigate pentru a realiza noi acțiuni în măsură să confere mișcării noastre corale strălucirea pe care trebuie să o aibă în ansamblul culturii societății românești, la nivelul funcției sociale și politice deosebit de importante pe care corul o are în viața oamenilor dornici să-și afirme talentul și setea de frumos.

Un succes al formațiilor corale dîmbovițene.

de **Ion BOBOCEA**
Secretar al Comitetului P.C.R.
județul Dîmbovița

Încununarea cu insemnele succesului a formațiilor corale dîmbovițene, reprezintă în același timp încununarea lor cu laurii prestigiului, aceasta fiind răsplata binemeritată a talentului, a energiei unor inimoși slujitori ai artei muzicale, talent și energie împlinite la înalta tensiune a pasiunii.

În marea confruntare a concursului „CÎNTARE PATRIEI", manifestare menită prin rațiunile ce au prezidat-o să stimuleze și să reanime un gen muzical de largă audiență și efect auditiv, corul *Căminului cultural din Brănești*, al oamenilor aurului negru din Moreni, al făurarilor de minte și suflet a tinerei generații din Municipiul Tîrgoviște, s-au străduit să fie la înaltul diapazon al calității interpretative, iar prin repertoriu să înfățișeze tumultuoasele transformări ce se produc în cronica de azi a Dîmboviței socialiste. Nu este mai puțin adevărat că acest succes se datorează condițiilor prielnice create de organizatorii concursului, care au știut să pună admirabil în valoare potențialul interpretativ al formațiilor ce și-au dat replica, deschis, în entuziasta întrecere artistică.

Bucurîndu-ne de succesul deosebit obținut de județul pe care-l reprezentăm, sîntem conștienți că formațiile corale dîmbovițene vor onora așa cum se cuvine izbînda, vor deveni polii sensibili de educație, nu numai estetică ci și revoluționară, cetățenească.

Istoricele evenimente ce vor marca cu peceți fierbinte calendarul politic al acestui an, jubileul eliberării patriei, și Congresul al XI-lea al partidului, vor constitui în biografia corurilor noastre noi prilejuri de afirmare, prezența acestora în public, în mijlocul celor ce dau contur fără seamăn chipului socialist al Dîmboviței, oamenilor oțelului, ai strungului, lămpilor electrice cu incandescență de la Tîrgoviște, ai petrolului, cimentului și frigiderelor, a utilajului chimic, înnobilîndu-le mesajul, făcîndu-le părtașe la vibranta renaștere a unei multiseculare vetre de istorie și cultură națională.

Rememorăm versul devenit celebru din înaripata poezie rostită de Secretarul General al Partidului, tov. Nicolae Ceaușescu, de la tribuna Conferinței Naționale a Partidului, vers simbol, vers perspectivă : „Să crească națiunea spre Comunism în zbor".

Ne reafirmăm încă o dată încrederea că formațiile corale dîmbovițene, nu numai cele premiate, ci și cele aproape o sută din județ, la unison cu întreaga mișcare corală românească, își vor aduce prinosul de talent și pasiune la propășirea cu lumină de luceafăr a patriei noastre socialiste.

Îngăduiți-mi ca în aceste clipe de emoție să adresez, în numele Comitetului județean de partid Dîmbovița, al Consiliului popular județean, calde felicitări formațiilor premiate, vii mulțumiri organizatorilor concursului și juriului, afirmîndu-ne prin aceasta și hotărîrea de a ne acorda mereu tonul la marile arpegii simfonice ale făuririi societății multilateral dezvoltate.

Rezultate finale

A. *TROFEE*

MARELE TROFEU „CÎNTARE PATRIEI" A FOST OBȚINUT DE :

— JUDEȚUL DÎMBOVIȚA — Trofeu oferit de Radioteleviziunea Română

— JUDEȚUL ARAD — Trofeu oferit de Consiliul Culturii și Educației Socialiste

— MUNICIPIUL BUCUREȘTI — Trofeu oferit de Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor

B. *PREMII*

I. *FORMAȚII CORALE MUNCITOREȘTI*

Premiul I : Corul sindicatului Regionalei C.F.R. Craiova — județul Dolj ; Corul petroliștilor Moreni — județul Dîmbovița ; Corul Uzinelor Reșița — județul Caraș-Severin ; Corul sindicatelor Constanța ; Corul sindicatelor Bistrița — județul Bistrița-Năsăud.

Premiul II : Corul sindicatului C.F.R. Fetești — județul Ialomița ; Corul Întreprinderii de construcții siderurgice Hunedoara ; Corul fabricii de postav Buhuși — județul Bacău ; Corul Uzinelor „23 August" București.

II. *FORMAȚII CORALE ALE CĂMINELOR CULTURALE*

Premiul I : Corul Căminului cultural Ardusat — județul Maramureș ; Corul Căminului cultural Buteni — județul Arad ; Corul Căminului cultural Bălcești — județul Vîlcea ; Corul Căminului cultural Chizătău — județul Timiș ; Corul Căminului cultural Marga — județul Caraș-Severin ; Corul Cămniului cultural Brănești — județul Dîmbovița ; Corul Căminului

cultural Roşiori — judeţul Satu-Mare ; corul Căminului cultural Leordeni — judeţul Argeş. *Premiul II :* Corul Căminului cultural Ditrău — judeţul Harghita. *Premiul III :* Corul Căminului cultural Putna — judeţul Suceava.

III. *FORMAŢII CORALE ALE CASELOR ŞI PALATELOR DE CULTURĂ*
Premiul I : Corul Casei de cultură Drăgăşani — judeţul Vîlcea ; Corul „Ion Vidu" al Casei de cultură Lugoj — judeţul Timiş ; Corul Palatului culturii Ploieşti — judeţul Prahova. *Premiul II :* Corul Casei de cultură Buzău ; Corul Casei de cultură Orăştie — judeţul Hunedoara ; Corul Casei de cultură Blaj — judeţul Alba. *Premiul III :* Corul Casei de cultură Huşi — judeţul Vaslui.

IV. *FORMAŢII CORALE ALE SINDICATELOR DIN ÎNVĂŢĂMÎNT*
Premiul I : Corul sindicatului învăţămînt Tîrgovişte — judeţul Dîmboviţa ; Corul sindicatului învăţămînt Craiova — judeţul Dolj. *Premiul II :* Corul sindicatului învăţămînt Slatina — — judeţul Olt. *Premiul III :* Corul sindicatului învăţămînt Bîrlad — judeţul Vaslui.

V. *FORMAŢII CORALE DE CAMERĂ*
Premiul I : Corul de cameră al sindicatului învăţămînt Iaşi ; Corul de cameră „Emil Monţia" al Casei de cultură Arad. *Premiul II :* Corul de cameră al Casei de cultură a sindicatelor Suceava. *Premiul III :* Corul de cameră al casei de cultură Cluj ; Corul de cameră al sindicatului sanitar Bucureşti. *Menţiune :* Corul de cameră al Casei de cultură Satu Mare.

VI. *FORMAŢII CORALE DE VOCI EGALE — FEMEI*
Premiul I : Corul de femei al Căminului cultural Niculiţel — judeţul Tulcea ; Corul de femei al Căminului cultural Cobadin — judeţul Constanţa. *Premiul II :* Corul de femei al Casei de cultură Tîrgu Jiu — judeţul Gorj. *Premiul III :* Corul de femei al Casei de cultură Vişeu de Sus — judeţul Maramureş.

VII. *FORMAŢII CORALE DE VOCI EGALE — BĂRBAŢI*
Premiul I : Corul bărbătesc al Palatului culturii Piteşti — judeţul Argeş ; Corul bărbătesc „Armenia" al sindicatelor Brăila. *Premiul II :* Corul bărbătesc „Gheorghe Danga" al Casei de cultură a sectorului 5 Bucureşti ; Corul bărbătesc „Freamătul" al Casei de cultură Călăraşi — judeţul Ialomiţa. *Premiul III :* Corul bărbătesc al Uzinelor de vagoane Arad.

VIII. *FORMAŢII CORALE — ŞCOLI GENERALE*
Premiul I : Corul Şcolii generale nr. 5 Craiova — judeţul Dolj ; Corul Liceului de muzică „Ion Vidu" (clasele V—VIII) — Timişoara ; Corul Şcolii generale comuna Osoi — judeţul Iaşi ; Corul Şcolii generale „Al. Moghioroş" Salonta — judeţul Bihor ; Corul Şcolii generale nr. 56 Bucureşti. *Premiul II :* Corul Casei pionierilor Constanţa. *Premiul III :* Corul şcolii generale nr. 15 Buzău ; Corul Şcolii generale nr. 5 Petrila — judeţul Hunedoara.

IX. *FORMAŢII CORALE — LICEE*
Premiul I : Corul Liceului „Mihai Viteazul" Bucureşti ; Corul Liceului de muzică şi arte plastice Iaşi ; Corul Liceului „Petru Rareş" Piatra Neamţ — judeţul Neamţ ; Corul Liceului pedagogic de educatoare Bucureşti ; Corul Liceului „Gh. Lazăr" Sibiu ; Corul Liceului pedagogic Botoşani. *Premiul II :* Corul Liceului „Nicolae Bălcescu" Craiova — judeţul Dolj. *Premiul III :* Corul Liceului Cîmpulung-Muscel — judeţul Argeş. *Menţiuni :* Corul Liceului „Ion Slavici" Arad ; Corul Liceului „Ioseph Haltrich" Sighişoara — judeţul Mureş ; Corul Liceului pedagogic „Gheorghe Lazăr" Cluj.

X. *FORMAŢII CORALE — ŞCOLI PROFESIONALE*
Premiul I : Corul Şcolii profesionale „Vitrometan" Mediaş — judeţul Sibiu. *Premiul II :* Corul Grupului şcolar al Ministerului Industriei Uşoare Cluj. *Premiul III :* Corul Grupului şcolar comercial Craiova — judeţul Dolj.

XI. *FORMAŢII CORALE MIXTE — STUDENŢI*
Premiul I : Corul Universităţii Bucureşti. *Premiul II :* Corul Universităţii Braşov. *Premiul III :* Corul Institutului pedagogic Tîrgu Mureş — judeţul Mureş ; Corul Universităţii Timişoara. *Menţiuni :* Corul Universităţii Craiova — judeţul Dolj ; Corul Institutului Politehnic Bucureşti ; Corul Universităţii Cluj.

XII. *FORMAŢII CORALE DE CAMERĂ — STUDENŢI*
Premiul I : Corul de cameră al Casei de cultură a studenţilor Bucureşti ; Corul de cameră al Casei de cultură a studenţilor Cluj. *Premiul II :* Corul de cameră al Casei de cultură a studenţilor Timişoara. *Premiul III :* Corul de cameră al Casei de cultură a studenţilor Iaşi.

XIII. *FORMAŢII CORALE OSTĂŞEŞTI*
Premiul I : Corul ostăşesc „Albatrosul" ; Corul ostăşesc al regimentului de gardă ; Corul ostăşesc „Ialomiţa" ; Corul ostăşesc „Argeşul" ; Corul ostăşesc al grănicerilor ; Corul ostăşesc „Siretul". *Premiul II :* Corul ostăşesc „Şoimul". *Premiul III :* Corul ostăşesc „Oltul". *Menţiune :* Corul ostăşesc „Someşul".

XIV. *FORMAŢII CORALE MILITARE DE OFIŢERI*
Premiul I : Corul şcolii militare de ofiţeri activi de tancuri şi auto „Mihai Viteazul" ; Corul Şcolii militare de ofiţeri activi de infanterie „Nicolae Bălcescu" ; Corul Institutului de marină „Mircea cel Bătrîn" ; Corul Liceului militar „Dimitrie Cantemir". *Premiul II :* Corul Şcolii militare de ofiţeri de rezervă detaşamentul „Păuliş". *Premiul III :* Corul Şcolii militare de ofiţeri activi de transmisiuni. *Menţiuni :* Corul Şcolii militare de ofiţeri activi de artilerie antiaeriană şi radiolocaţie „Leontin Sălăjan" ; Corul Şcolii militare de ofiţeri activi de artilerie ; Corul Şcolii militare de ofiţeri de rezervă „Dîmboviţa" ; Corul Liceului militar „Ştefan cel Mare".

A IX-a ediție a Concursului național de muzică ușoară MAMAIA '74

de **Edgar ELIAN**

Cea de-a IX-a ediție a Concursului național de muzică ușoară și-a desfășurat etapa finală la Teatrul de vară din Mamaia între 24 și 28 iulie, potrivit unui regulament asemănător — în linii mari — cu cel stabilit pentru ediția din anul precedent. Ca și în 1973, cele 30 de cîntece selecționate de juriul concursului (din totalul de 209 lucrări create special cu acest prilej) au fost înfățișate în cîte două variante interpretative, diferențiate atît prin personalitatea solistului, cît și prin caracterul aranjamentului orchestral, ceea ce a oferit fiecărei piese șanse sporite de a-și găsi forma de prezentare cea mai adecvată pentru valorificarea intenției autorilor. Spre deosebire, însă, de ediția din 1973, la care instituțiile organizatoare (Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Radioteleviziunea Română și Uniunea Compozitorilor au acordat premii și mențiuni „ex aequo", s-a stabilit de această dată o ierarhizare clară a distincțiilor, corespunzînd mult mai îndeaproape ideii de competiție, sugerată chiar de titulatura manifestării. Pe de altă parte, s-a păstrat din ediția anterioară practica prezentării după fiecare seară de concurs, a unor micro-recitaluri susținute de diferiți soliști (fie dintre cei solicitați să interpreteze piesele „finaliste", fie special invitați), ceea ce mărește atractivitatea pentru public a programelor serale. În fine, s-a renunțat — sperăm definitiv — la ideea de a îmbina concursul de creație cu un concurs de interpretare, după ce a apărut evident la edițiile trecute că nu poate fi vorba de o întrecere între soliști, cît timp aceștia nu prezintă piesele care le pun cel mai bine în valoare posibilitățile, ci doar acelea pentru care au fost solicitați de către compozitorii intrați în etapa finală. Spre cinstea marei majorități a cîntăreților, absența caracterului competitiv în acest domeniu nu a dus la coborîrea stachetei exigenței, ci dimpotrivă la o lăudabilă emulație pentru găsirea celor mai adecvate mijloace de punere în valoare a calităților fiecărei piese.

Acum, lucrurile sînt clare. Concursul anual de la Mamaia se referă exclusiv la domeniul creației, premiile și mențiunile acordate de juriu urmărind să răsplătească cele mai izbutite realizări ale autorilor participanți la competiție. Pe de altă parte, prezența pe scenă — cu acest prilej — a celor mai valoroși cîntăreți ai genului, ca susținători ai melodiilor concurente, dar și în cadrul micro-recitalurilor, conferă întregii manifestări caracterul unui festival de interpretare a muzicii ușoare românești. Aceste două trăsături definitorii — concurs de creație și festival de interpretare —, așezate la baza ediției 1974, reprezintă fără îndoială formula cea mai potrivită, care s-ar cuveni să fie păstrată și în viitor. Pornind de aci, să încercăm o sumară caracterizare a modului în care s-a desfășurat „Mamaia '74".

CREAȚIA

Cele 30 de cîntece alese pentru etapa finală au purtat semnăturile a 17 compozitori. În frunte, ca număr de piese selecționate, s-a aflat Temistocle Popa (cu 5 titluri), urmat de George Grigoriu, Vasile Veselovschi, Marius Țeicu și Ion Cristinoiu (cu cîte 3 titluri), Mihai Dumbravă (cu două titluri), Aurel Giroveanu, Gelu Solomonescu, Mișu Iancu, Petre Mihăiescu, Edmond Deda, Florin Bogardo, Aurel Manolache, Marcel Dragomir, Andrei Prosteanu, Mihai Constantinescu, Dan Ștefănică (toți cu cîte un titlu). Versurile cîntecelor poartă, la rîndul lor, 14 semnături, cea mai frecvent întîlnită fiind aceea a lui Mihai Dumbravă (la 7 piese), urmat de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu (separat sau împreună, la 6 piese), Aurel Storin (4), Mihai Maximilian (3), Mircea Block (2), Aurel Felea, Sașa Georgescu, Alexandru Mandi, Eugen Rotaru, Harry Negrin, Dan Ștefănică, Mihai Constantinescu și... Mihai Eminescu (cîte una).

Aruncînd o privire de ansamblu asupra cîntecelor selecționate, remarcăm prezența semnificativă a unui mare număr de piese inspirate din realitățile de azi ale țării noastre. Fie că-și propun să exprime dragostea pentru întîiul președinte al Republicii, „alesul întregului popor" (*Omagiu* de Temistocle Popa — Mircea Block), fie să evoce neuitata zi de 23 August 1944 care a schimbat destinele patriei (*Ziua care nu se uită* de George Grigoriu — Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu) sau avînturile constructive înflorite în cei treizeci de ani care s-au scurs de atunci (*Treizeci de primăveri* de Temistocle Popa — Mircea Block), să proclame necesitatea conviețuirii pașnice a popoarelor pentru dezvoltarea ascendentă a umanității (*Doar pacea* de Marius Țeicu — Mihai Dumbravă) să exalte realizările constructorilor de hidrocentrale (*E undeva o mare-n vîrf de munte* de Gelu Solomonescu — Aurel Felea) sau pur și simplu să cînte atașamentul pentru pămîntul natal și pentru oamenii care-l locuiesc (*O țară de oameni* de Temistocle Popa — Aurel Storin, *Te iubesc* de Vasile Veselovschi — Mihai Maximilian, *M-am născut în România* de Petru Mihăiescu — Harry Negrin, *Dor și gînd* de Aurel Giroveanu — Eugen Rotaru, *Cine-aș fi* de Mișu Iancu — Alexandru Mandi), — toate aceste cîntece au reușit să creeze laolaltă acea ambi-

anță festivă jubiliară, pe care o releva maestrul Ion Dumitrescu, președinte de onoare al juriului, în cuvîntul său la încheierea înmînării premiilor. În felul acesta, compozitorii și textierii noștri au ancorat ediția 1974 a concursului de la Mamaia în actualitatea vieții politice românești, sub semnul marilor evenimente ale unui an de cuprinzătoare bilanțuri și de deschidere a unor luminoase perspective. Remarcîndu-se prin caracterul lor angajat, cîntecele amintite s-au situat în sfera muzicii ușoare, desigur nu a unei muzici ușoare de simplu divertisment, ci a uneia de ținută elevată, profund militantă. Gravitatea tematicii nu a dus, pe de altă parte, la o uniformitate a mijloacelor de expresie, ci dimpotrivă la o binevenită diversitate: unele cîntece s-au desfășurat într-o ambianță festivă, majestuoasă *(Omagiu, Ziua care nu se uită, Te iubesc)*, altele au avut un caracter dramatic *(Doar pacea)*, liric *(O țară de oameni, Dor și gînd, Cine-aș fi, E undeva o mare-n vîrf de munte)* sau un elan tineresc plin de vioiciune și de optimism *(M-am născut în România, Treizeci de primăveri)*.

Aceeași diversitate de mijloace a caracterizat și cîntecele aflate în afara categoriei tematice de mai sus, în principal melodii de dragoste. Unele dintre acestea s-au remarcat prin originalitatea construcției, cu surprinzătoare schimbări de ritm și a liniei melodice de la cuplet la refren *(Cînd vom iubi mai mult* de Vasile Veselovschi — Mihai Maximilian, *Ochiul tău iubit* de Florin Bogardo — Mihai Eminescu, *Ani fericiți* de Ion Cristinoiu — Mihai Dumbravă). Altele au investigat noi teme pentru domeniul cîntecului de muzică ușoară, ajungînd la considerații de natură filozofică despre scurgerea timpului și importanța clipei *(Clipele* de Andrei Proșteanu — Angel Grigoriu) sau adresînd o caldă urare copilului de astăzi, cetățeanul de mîine *(Să crești mare* de Ion Cristinoiu — Mihai Dumbravă). Cît privește diversitatea de factură muzicală propriu-zisă, ea poate fi ilustrată în chip elocvent dacă vom cita de pildă o piesă lirică de amplă desfășurare a liniei melodice ca *Acum te-am regăsit* de Marius Țeicu — Mihai Dumbravă, în comparație cu melodia în stil de romanță *La malul mării* de Temistocle Popa — Aurel Storin și cu cîntecele vesele, de imediată accesibilitate a refrenului, ca *De necrezut* de Mihai Dumbravă (muzică și text) și *Adolescenții* de Marcel Dragomir — Romeo Iorgulescu.

Evidențierea atîtor titluri de cîntece lasă să se întrevadă concluzia nivelului general mult sporit al acestei ediții. Aprecierea se referă în primul rînd la profesionalismul vădit de compozitorii prezenți în finala concursului, vîrstnici și tineri, dar și la ținuta textelor literare, de atîtea ori ținta îndreptățită a criticilor. Este aici desigur și un merit al juriului prezidat de compozitorul Pascal Bentoiu, care a știut să manifeste exigența necesară pentru a selecționa — cu rarisime excepții — piese justificînd concluzia de mai sus. Pentru a ajunge de la cele 30 de cîntece prezentate în etapa de la Mamaia la cele 13 distinse cu premii și mențiuni, același juriu a făcut din nou dovada maturității și a competenței sale, atribuind distincțiile celor mai izbutite piese din toate categoriile tematice, dar încurajînd prin premiile principale pe autorii cîntecelor care au dat tonul general al ancorării în problematica zilelor noastre.

INTERPRETAREA

Cele 30 de cîntece fiind prezentate, fiecare, în cîte două versiuni interpretative, rezultă că au fost solicitate (la indicația compozitorilor respectivi) 60 de apariții pe scena finalei concursului, — de fapt 62, dacă avem în vedere că două cîntece au fost interpretate la una dintre versiuni, de către un duet vocal. Cel mai „întrebuințat" cîntăreț a fost Cornel Constantiniu (7 apariții), urmat în ordine de Mihaela Mihai, Marina Voica, Adrian Romcescu și cvintetul „Trubadurii primăverii" (cîte 5 apariții), Doina Badea, Aurelian Andreescu, Corina Chiriac, Olimpia Panciu (cîte 4 apariții), Dida Drăgan, Mihai Constantinescu, Stela Enache, Dan Spătaru (cîte 3 apariții), Cristian Popescu, Sergiu Cioiu, Mihai Dumbravă (cîte 2 apariții) și Marius Țeicu (o apariție). În plus, au mai susținut micro-recitaluri, în afara concursului, Mihai Constantinescu, Marina Voica, Mihaela Mihai, Aurelian Andreescu, Corina Chiriac, Cornel Constantiniu, Aura Urziceanu, Doina Badea și Gică Petrescu.

În general, contribuția soliștilor la punerea în valoare a pieselor din concurs a fost întru totul remarcabilă. Cîteva evidențieri deosebite comportă realizările Mihaelei Mihai în *Cine-aș fi* și *Cînd vom iubi mai mult*, ale Doinei Badea în *Dor și gînd* și *Te iubesc*, ale Corinei Chiriac în *Ani fericiți* și *Clipele*, ale Marinei Voica în *Acum te-am regăsit* și *Astă seară m-am îndrăgostit*, ale lui Cornel Constantiniu în *Omagiu*. În evident progres față de evoluțiile lor anterioare au apărut Stela Enache și Olimpia Panciu, în timp ce Mihai Constantinescu s-a menținut în limetele stilului său de interpretare bine cunoscut. Recitaluri de frumoasă ținută au susținut Mihaela Mihai (în mare creștere a potențialului său expresiv, ajungînd să dispună de o largă paletă de mijloace, dovedite mai ales în *Tudore* de Alexandru Mandi și *Salcia* de Horia Moculescu), Marina Voica (plină de temperament, într-un program de calitate alcătuit aproape numai din prime audiții), Doina Badea (valorificîndu-și glasul plin de căldură și de forță într-o interesantă nouă compoziție a lui Aurel Giroveanu, *Prietene, veac XX* și într-o delicată creație proprie cu caracter autobiografic intitulată *Copilăria)*. Dintre cîntăreții care au prezentat micro-re-

citaluri fără a participa la concurs, Aura Urziceanu și-a reconfirmat calitățile de excelentă interpretă a stilului de jazz în piese ca *Dragă-mi este dragostea* de Laurențiu Profeta sau *Jocul țambalelor* de Johnny Răducanu, în timp ce Gică Petrescu a realizat o adevărată demonstrație a artei de a cuceri publicul printr-un program variat, cu prolog și epilog, dar mai ales prin valorificarea îndelungatei sale experiențe în slujba cîntecului românesc de toate genurile.

Recitaluri mai puțin substanțiale ca număr de prime audiții și ca valoare intrinsecă a pieselor programate au fost cele ale lui Mihai Constantinescu, Cornel Constantiniu (cu excepția piesei *Mi-e sufletul o creangă* de Laurențiu Profeta), Aurelian Andreescu și Corina Chiriac. În general, s-a vădit la recitaluri că nu toți soliștii sînt capabili să susțină o auto-prezentare cursivă, agreabilă și decentă. Dacă, în acest sens, Gică Petrescu, Doina Badea și Corina Chiriac pot fi citați ca exemple pozitive, în schimb Mihai Constantinescu s-a complăcut în debitarea unor banalități, iar Aurelian Andreescu a fost de-a dreptul penibil în încercările sale de a se dovedi „spiritual" cu orice preț, lăsîndu-se de mai multe ori antrenat pe panta unor vulgarități incompatibile cu ținuta de ansamblu a prestigioasei manifestări de la Mamaia.

Și fiindcă am pomenit de limitele cîtorva dintre soliștii care au susținut recitaluri, să nu omitem să adăugăm și altele, surprinse pe parcursul concursului. Ne referim aici la Dan Spătaru, plafonat ca posibilități expresive și lipsit de calități vocale, la Sergiu Cioiu, actor talentat, dar care întîmpină dificultăți în intonarea unei linii melodice, însușire totuși indispensabilă unui cîntăreț, la Adrian Romcescu, mereu același în toate piesele interpretate, la Aurelian Andreescu, aflat și el pe punctul de a cădea în propriul său manierism (pe lîngă incapacitatea sa de a valorifica un text mai subtil, dovedită în piesa *Clipele),* la Cornel Constantiniu, amenințat de pericolul de a deveni victima calităților sale vocale, pe care le cultivă în dauna varietății mijloacelor de expresie și în fine la grupul vocal „Trubadurii primăverii", insuficient preocupat de corectitudinea intonației, dar mai ales de ieșirea din anumite șabloane privind aranjamentele muzicale și comportarea scenică. În majoritatea cazurilor, defectele sesizate sînt remediabile, dacă cei vizați se vor preocupa în mod serios de găsirea antidoturilor respective.

Cu rezervele arătate mai înainte, interpretarea a constituit — alături de creația muzicală și literară — o latură puternic pozitivă a festivalului, mai ales dacă adăugăm soliștilor și Orchestra de estradă a Radioteleviziunii, în frunte cu mereu tînărul ei animator Sile Dinicu, realizatorii unei performanțe ieșite din comun atît sub raport cantitativ, cît și calitativ. Aceleași bune aprecieri se cuvin și la adresa talentatului octet vocal „Studio 8", condus de Dudu Athanasiu, prezent pe scenă în nu mai puțin de 70 de piese din concurs și recitaluri.

Dacă tuturor acestora le mai adăugăm echipa Televiziunii condusă de regizorul Alexandru Bocănet, cuplul de prezentatori format din Valeria Gagialov și Andrei Magheru, numeroșii orchestratori (anonimi) care au conceput veșmîntul instrumental al tuturor cîntecelor și — last, but not least ! — comitetul de organizare prezidat de Nicolae Călinoiu, director adjunct al Direcției spectacolelor artistice și a artelor plastice din Consiliul Culturii și Educației Socialiste, avem o imagine a enormului aparat angrenat în realizarea ediției 1974 a concursului și festivalului de muzică ușoară de la Mamaia. Consemnînd succesul deplin al acestei manifestări, se cuvine de aceea să le mulțumim tuturor pentru perseverența, competența și abnegația dovedite în ducerea la bun sfîrșit a dificilei lor sarcini.

Palmares

Premiul I : OMAGIU (Temistocle Popa — Mircea Block) ; Premiul II : TE IUBESC (Vasile Veselovschi — Mihai Maximilian) ; Premiul III : ZIUA CARE NU SE UITĂ (George Grigoriu — Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu) ; DOAR PACEA (Marius Țeicu — Mihai Dumbravă) ; ACUM TE-AM REGĂSIT (Marius Țeicu — Mihai Dumbravă) ; Mențiuni : OCHIUL TĂU IUBIT (Florin Bogardo — Mihai Eminescu) ; ANI FERICIȚI (Ion Cristinoiu — Mihai Dumbravă) ; CLIPELE (Andrei Prosteanu — Angel Grigoriu) ; CINE-AȘ FI (Mișu Iancu — Alexandru Mandi) ; M-AM NĂSCUT ÎN ROMÂNIA (Petre Mihăiescu — Harry Negrin) ; DE NECREZUT (Mihai Dumbravă — muzică și versuri) ; DOR ȘI GÎND (Aurel Giroveanu — Eugen Rotaru) ; ADOLESCENȚII (Marcel Dragomir — Romeo Iorgulescu).

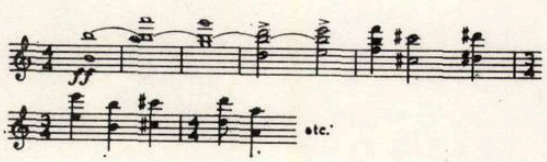
Opera „Dreptul la dragoste" de Teodor Bratu

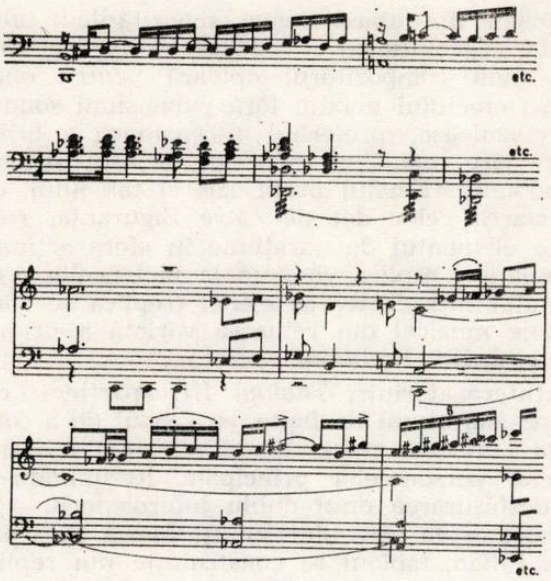
de **Grigore CONSTANTINESCU**

De-a lungul ultimului deceniu, compozitorul Teodor Bratu și-a îndreptat din ce în ce mai mult atenția spre formele ample ale teatrului muzical. Experiența sa în domeniul genurilor corale — de la poem la miniaturi — precum și cultivarea consecventă a celor vocale, își arată rezultatele în apariția succesivă a creațiilor sale de operă, fie înspirate din momente ale trecutului, legendare, cum este *Stejarul din Borzești*, fie apropiate de evocarea plastică, cu formule moderne de imaginare a universului sonor sugerat de povestirile lui Ion Creangă — *Punguța cu doi bani*. La cea de a treia lucrare, intențiile compozitorului sînt manifest îndreptate spre evenimente ale istoriei contemporane. După cum mărturisea Teodor Bratu, într-un interviu pe care mi l-a acordat în timpul elaborării operei *Dreptul la dragoste* (revista *Contemporanul*, 24 august 1973) „este o operă medalion, mai binezis un portret liric. Motivul inspirator l-am găsit într-o emoționantă carte scrisă în cinstea semicentenarului Partidului, de către Ecaterina Lazăr, și intitulată *Aveam 18 ani*. În colaborare cu autoarea, care semnează împreună cu mine libretul, a luat naștere scenariul destinat viitoarei opere. Citind-o, te convinge mai întîi felul în care sînt exprimate direct, fără alambicări stilistice, întîmplări efectiv trăite. Este acea veridicitate care dă putere de germinație unei recreări muzicale, pornind de la același material. Tonul neafectat al povestirii înlătură de la bun început convenția, schematismul... Maria — sau după numele de ilegalistă, Ecaterina Roșu — oferă mult material expresiv, reprezentînd destinul unei tinere care, în anumite condiții, devine în mod necesar o activistă. Dar, subliniez, ideea principală este că eroii nu se vor eroi, ci sînt formați de flacăra luptei. Orice om, în condiții similare, nu poate evolua decît spre această ipostază... Prin destinul ei, Maria este un personaj simbolic; prin întîmplările pe care le trăiește este însă un caz particular, strict autentic. Tînăra care a înțeles cauza luptei muncitorilor, care are tăria să se opună oricăror schingiuiri și amenințării cu moartea, trăiește însă și clocotul sentimentelor vîrstei sale. Are, cum spune titlul, *Dreptul la dragoste...*; lumina Insurecției transfigurează, salvatoare, însuși destinul eroinei."

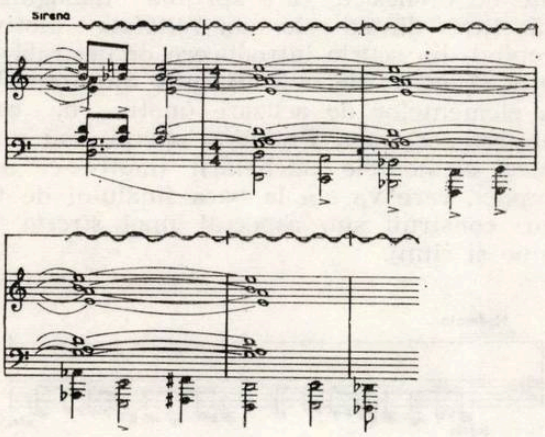
Dramaturgia întregii opere urmează această linie ascendentă, care plasează pe o spirală evoluția diferitelor elemente angrenate în momentele de cumpănă ce au precedat Insurecția de la 23 August. În acest sens se explică însăși construcția deschisă a lucrării, în care fiecare tablou constituie o succesiune spre o rezolvare a conflictului, care înseamnă totodată începutul unei noi vieți. În dorința de a reda această gradată acumulare de fapte simbolice, îmbinate cu elemente legate de un destin particular, compozitorul și librelistul optează pentru soluția întrepătrunderii a două feluri de narațiune — narațiunea stărilor de spirit și afectele lor, pe de o parte, și narațiunea faptelor pe de altă parte. Soluția înlesnește astfel zugrăvirea unei dinamici a devenirilor, realizată prin elementul de acțiune teatral-dramatică, pe care se plasează momente de „stop-cadru" asupra sentimentelor, momente ce se succed și ele într-o ordine ce sugerează maturizarea eroinei principale. Din concepția aceasta dramaturgică rezultă, firesc, modul de comunicare muzicală care, evitînd ilustrația, preferă marcarea comentată a pilonilor acțiunii, asemenea unor coloane ce sprijină întreg edificiul suitei de imagini, fapte și sentimente.

Construită din șase tablouri, opera apare ca un amplu poem vocal simfonic, cu precizarea că elementul de dramaturgie specifică genului este în permanență păstrat. Pentru impresia de poem pledează și modul de înlănțuire a tablourilor care nu îngăduie, practic, vreo întrerupere în desfășurare, urmînd logica legăturii de secvențe în flux continuu. *Preludiul* operei cuprinde, în cîteva elemente, datele ambianței generale în care este plasată povestirea. Cele patru momente distincte sugerează pe rînd atmosfera sumbră a lunilor ce au precedat Insurecția (*a*, motiv larg, tensionat), apoi dinamica acțiunilor revoluționare (*b*, motiv cu un desen ritmic pregnant), la care se adaugă o scurtă scandare *alla marcia* (*c*, motiv ce se reia pe parcursul scenei demonstrației), revenind din nou la tensiunea gravă a începutului (*d*, motiv ce îmbină elementele de narațiune cu cele ale culorii de epocă, într-o dublă temă).

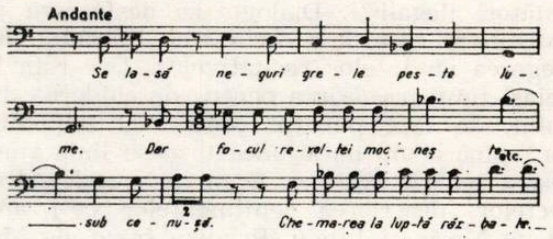




Tabloul I este precedat de o scurtă secvență care are ca scop supratensionarea momentului de deschidere a acțiunii : (secvență cu care se va reveni în acest tablou, intitulat „În furtună"), o execuție „exemplară" a unui luptător revoluționar marchează atmosfera de încleștare a luptei muncitorimii, asemenea unei tragice exclamări.

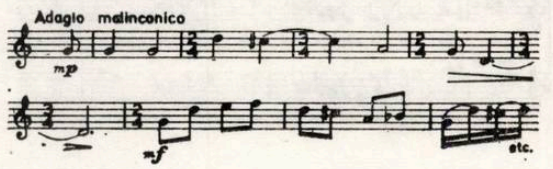


Povestirea propriu-zisă începe cu un scurt dialog între Iulian, activist ilegalist, și bătrînul muncitor Toader, pregătind un moment *arioso* în care acesta din urmă comentează situația tragică a muncitorimii, în vîltoarea războiului. Sîntem deci în plină desfășurare a unei secvențe ce aparține imaginii generale a epocii, la pragul unei puternice confruntări revoluționare. Elementele acestei secvențe se acumulează treptat — chemarea la acțiune a lui Iulian și răspunsul muncitorilor, revenirea semnalului amenințător care simbolizează execuția, marșul de luptă și scandările demonstrației. Pe această creștere vocal-simfonică se plasează două elemente narative — prezența printre demonstranți a Mariei și uciderea lui Moș Toader. Compozitorul plasează aici, la maximum de creștere a tensiunii, acest moment al morții lui Moș Toader, ca o culminație prin culori sumbre. Reluarea frazelor melodice din primul său *arioso*.

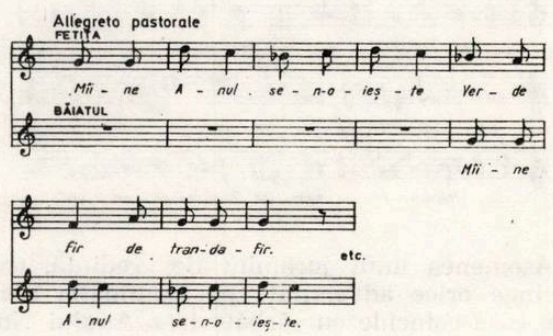


urmate de o scurtă intervenție a corului încheie primul tablou, de fapt o scenă ce vine să întregească comentariul orchestral al *Preludiului.*

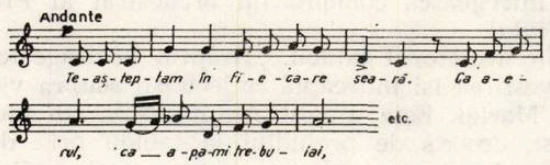
În următorul tablou, „Dreptul la dragoste", povestirea își îndreaptă reflectorul asupra vieții Mariei. Este ajunul Anului Nou, un ajun trist, descris de preludiul la tablou prin depănarea unei melodii simple, melancolice. Ideea acestei melodii i-a fost sugerată compozitorului de autoarea romanului, păstrînd în intervalică acea ambianță nostalgică a cîntecelor populare doinite (tema este de altfel intitulată „Amintiri...")



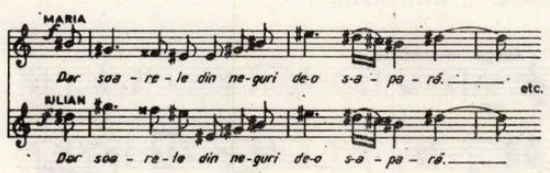
Legat de acțiunea scenică, într-un moment istoric constituit pe caracteristicile evenimentelor istorice, momentul de deschidere a tabloului trece de la acest comentariu melodic la două secvențe cu destinație precisă. Prima aparține audiției unei emisiuni radiofonice, culminînd cu buletinul de informații. Cea de a doua, puțin mai tîrziu, redă în dialogul Mariei cu un vecin, starea țării în preajma anului 1944. Între aceste două secvențe compozitorul plasează un scurt *intermezzo* instrumental (o muzică agitată, redînd frămîntările fetei) și un colind cîntat de copiii vecinului, pată de lumină, contrastantă, în care recunoaștem cantabilitatea unor partituri corale ale compozitorului.



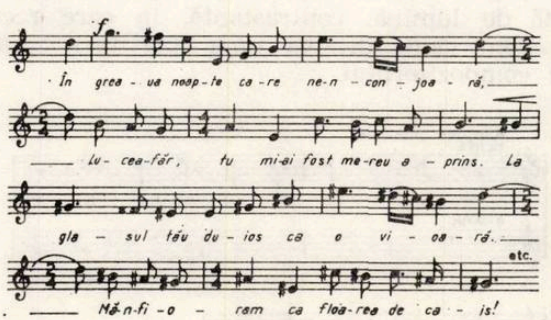
Pe această pregătire care, treptat, a dus acțiunea spre centrul povestirii, intrarea lui Iulian capătă o pondere dramatică aparte. Un scurt dialog precede duetul celor doi, adăugînd date noi în privința activității lor de luptători ilegaliști. Dialogul se desfășoară pe o susținere ritmică a orchestrei, înlesnind înțelegerea cuvintelor recitativelor. Dar este în același timp pregătirea pentru deschiderea duetului, de fapt punctul central al tabloului. Dacă pînă acum narațiunea urmase linia sinuoasă a redării faptelor, acum primează starea efectelor, descrierea sentimentelor ce-i animă pe Maria și Iulian. Primele fraze ale Mariei marchează esența lirică a mărturisirilor, cu o melodică generos cantabilă.



Apoi, rînd pe rînd, cîteva mari fraze dezvoltă acest început, spre exprimarea încrederii în lumină.

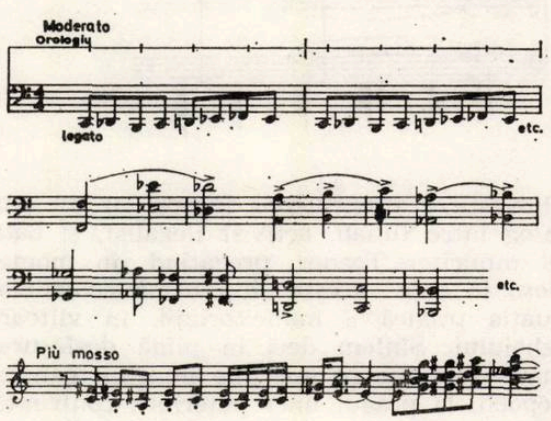


Chiar dacă evocarea evenimentelor și condițiilor vieții contrazice „dreptul la dragoste" (secvențele cîntate de Iulian — „cînd ești lipsit de soare", cu un material motivic ce amintește de elementul *b* din *Preludiu*). Dar, asemenea unei culminații luminoase, credința în frumusețe și iubire capătă la Maria dimensiunile apoteotice ale fericirii în care omul trebuie să spere și pentru care trebuie să lupte. Fraza aceasta, închizînd simetric începutul duetului, — cel mai mare moment liric al operei —, împlinește arcada armonioasă a întregului tablou.



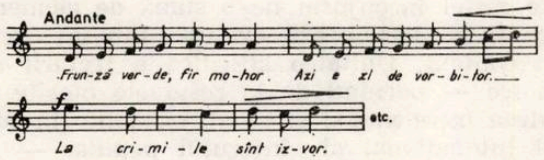
Asemenea unui jurămînt de credință, care învinge orice adversități, pe culminația aceasta, care coincide cu sărbătorirea Anului Nou, intervin din afara scenei sonoritățile unui cîntec revoluționar — *Privesc din Doftana*. Din nou compozitorul optează pentru obținerea efectului maxim fără expansiuni sonore spectaculoase, preferînd ascensiunea lirică prin care capătă un mai larg orizont al sentimentelor. Finalul propriuzis al tabloului, cu arestarea celor doi de către Siguranță, readuce elementul de narațiune în sfera acțiunii dramatice, replică violentă la melancolia preludiului introductiv al scenei (replica se constituie muzical din reluarea variată a primei teme, *a*, din *Preludiul* operei.)

„Interogatoriul", *Tabloul III*, aparține tot sferei narațiunii de fapte, cu scopul de a contura totodată trăsături definitorii ale caracterelor personajelor principale. Rezumîndu-se la desfășurarea unui dublu interogatoriu — în paralel — la care sînt supuși Maria și, separat, Iulian, tabloul se construiește din replici caracteristice, reflex al unor atitudini caracteristice. Pe de o parte oamenii Siguranței, cu reacții violente, agresive, pe de altă parte Maria, opunînd o rezistență gravă, prin negare, și Iulian, devenit din acuzat, acuzator. Pentru construirea muzicală a acestui interogatoriu, puternic marcat prin timbralizarea individualizată a instrumentelor și prin pregnanța registrației vocale, compozitorul utilizează mai ales motive ritmico-melodice preluate de orchestră, care sprijină dialogurile. Iată cîteva dintre cele mai reliefate motive, începînd din scurta introducere orchestrală (*a*, motiv cromatic de optimi), apoi din formularea elementelor de acuzare (motiv *b*, care amintește oarecum *Preludiul* operei) sau unul dintre elementele anchetării (motiv *c*, mai complex, care va sta la baza finalului de tablou, construit sub aspectul unei *stretta* de tempo și ritm).

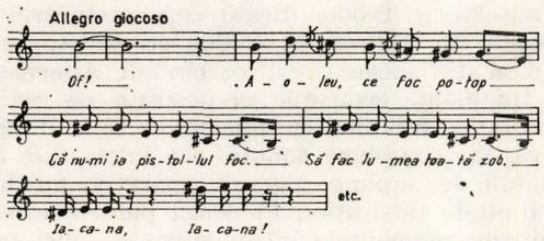


Pentru prima dată o secvență se încheie pe maximum de încordare, transmisă ascultătorului ca atare, prin mijloacele sonore ale nuanțelor puternice, ale tensionării ritmice. Aceasta se explică prin necesitățile de culminație dramaturgică și prin contrastul cu tabloul următor, „După gratii" (*Tabloul IV*). Secvența închisorii este realizată sub forma

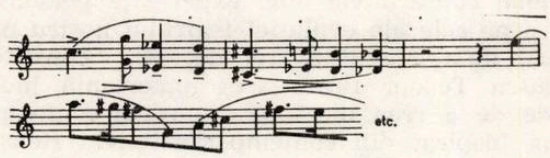
unui lied tripartit, în care corul deținutelor (cu solo de soprană) constituie pilonul melodic principal, bazat pe o tematică de filiație populară.



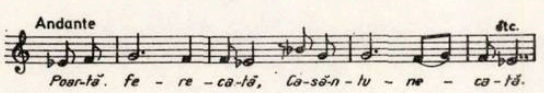
Partea centrală a liedului este împărțită în două momente care apar legate prin contrastul aparent dintre sfidarea cîntecului țigăncii Mița, ostentativ agresiv, la adresa temnicerilor,



și dialogul ce urmează bruștei apariții în celulă a Mariei. Aici, efectul unui zgomot de lanțuri se adaugă muzicii în nuanțe sumbre, de un caracter subliniat depresiv.

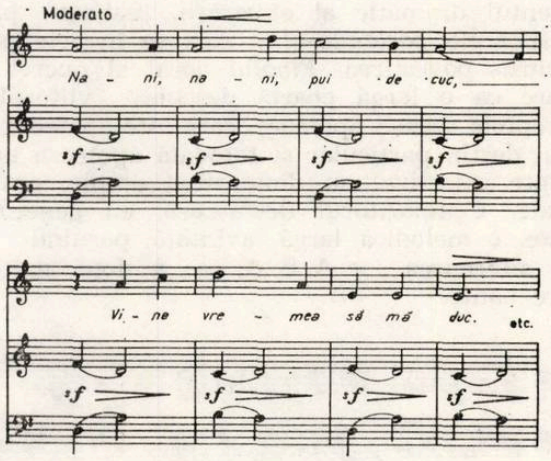


Încheierea tabloului, cu reluarea cîntecului deținutelor, se leagă muzical de *Tabloul al V-lea, „Mama"*. De această dată, structura lirică a liedului, pe care se construiește tabloul este dată de un cîntec doinit (amintind oarecum melodica introducerii *Tabloului al II-lea)* prin care Mama jelește soarta fiicei sale, al cărei destin nu îl înțelege pe de-a-ntregul.

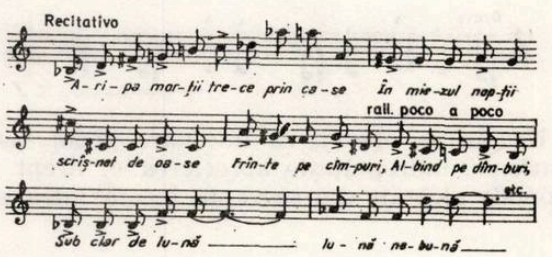


Duetul propriu-zis se desfășoară pe fraze legate una de alta, cu o ritmică agitată atît în replicile solistice, cît și în cele instrumentale. Caracterul oarecum informativ al dialogului este conferit de specificul cuvintelor schimbate între Maria și Mamă, din care se află despre apropiata naștere a copilului și evadarea lui Iulian. Dar, încadrarea pregnant melodică a acestui dialog, prin cîntecul de jale al mamei, nu lipsește acest tablou de linia lirică necesară înaintea finalului operei. Din nou compozitorul a apelat la culminația lirică, ca fiind mai apropiată de specificul povestirii sale, evitînd accentele exterior patetice.

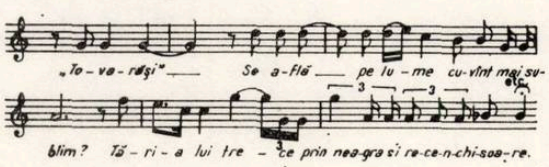
Cu finalul operei — *Tabloul VI,* „Sub aripa morții" — Teodor Bratu îndreaptă mersul dramaturgiei spre o sinteză a tuturor elementelor prezentate pînă acum. Personajul Mariei capătă noi dimensiuni în prima parte a tabloului, prin marele solo al sopranei. Precedat de o variantă a momentului intrării Mariei în închisoare *(Tabloul IV* după cîntecul Miței), Cîntecul de leagăn nu este un simplu prilej de popas liric. Atît cuvintele Mariei, impregnate de tristețe, cît și structura melodică a lui aparțin unei sfere expresive precis orientate.



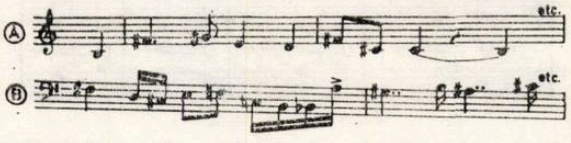
De asemenea, între strofele cîntecului, două elemente tematice ne reținatenția. Primul, instrumental, sugerează încrederea fetei în ajutorul tovarășilor ei de luptă (motiv ce va fi amplificat mai tîrziu); al doilea este un recitativ vocal asemănător, prin vioiciunea ritmică și dinamică, prozodiei descîntecelor populare.



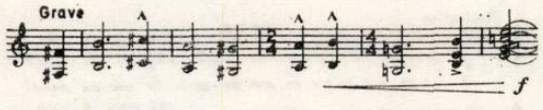
Alcătuit din mai multe secvențe — cu rostul de a sluji drept concluzie pentru întreaga narațiune — tabloul se continuă cu o scurtă scenă în care Maria află de la un deținut că tovarășii nu au părăsit-o. Și, înflăcărată de această speranță, cîntă, asemenea lui Iulian la începutul operei, sentimentul de încredere în viitor, în cauza luptei. Este un prim moment apoteotic al finalului, net deosebit de ambianța expresivă de pînă acum, construit sub forma unui amplu *arioso.*



Mersul acțiunii se precipită. Intrarea directorului închisorii (pe motivul introductiv al *Tabloului III*), spaima și neliniștea așteptării execuției anunțate de el (timp care se materializează, în trecerea sa, prin dinamica sugestivă a unui cor de culise, cu intonații de marș revoluționar, la care se adaugă bătăile îndepărtate ale unui orologiu și reluarea în orchestră, în nuanțe scăzute, a cîntecului de leagăn) preced revenirea, cu funcție leitmotivică, a cîntecului „Privesc din Doftana". Pe această pregătire, care înseamnă totodată creșterea încordării psihologice, irumpe momentul dramatic al eliberării, realizat prin mijloacele *parlando-ului*. Aici se încheie propriuzis povestirea. *Finalul* coral al operei apare ca o largă poartă deschisă viitorului. Treptele acestei apoteoze, care este apoteoza unui destin particular și totodată apoteoza unei lupte colective, au dimensiuni ample, oratoriale. Compozitorul desfășoară, cu generozitate, o melodică largă, avîntată, pornind de la alternarea — A. B. A. — a două motive pregnante.



Ultimele fraze ale orchestrei, în această ambianță de efervescență sonoră — prima la aceste dimensiuni din întreaga operă — readuc cu alt profil, ascendent, sunetele de bază ale *Preludiului*, căpătînd acum o maximă forță de înălțare.



Urmărirea operei, ca un mare poem vocal simfonic, îndreptățește aprecierea ei drept un monolit alcătuit din secvențe legate între ele, așa cum spuneam la început. Deși prezența corului nu este, teatral, necesară, dimensiunile sonore ale intervențiilor sale amplifică spectrul expresiv al evoluțiilor vocale, principale sau epizodice. Portretul liric al Mariei este astfel înconjurat de o sumă de elemente care îi proporționează evoluția într-un anumit context. Unitatea stilistică a tratării armonice — pornind de la resursele oferite de sinteza între modal și tonal, existente în fondul intonațional al cîntecului popular — libera mișcare a vocilor, într-o polifonie firească de „atitudini" sonore, sînt rezultantele aceleiași concepții de cursivitate a narațiunii. Fără a căuta efecte cu totul speciale (excepție făcînd poate sunetul sirenei, transmisia emisiunii de radio, zgomotul de lanțuri sau de împușcături) Teodor Bratu cere orchestrei să susțină un permanent dialog cu soliștii, evitînd să stînjenească rostirea cîntată. Alternanta de fragmente economic orchestrate pe individualități timbrale, cu unisonuri sau, dimpotrivă, cu complexe sonore ale întregului ansamblu se supune mersului narativ, nu însă la limitele ilustrației. Pledează pentru aceasta mai ales momentele introductive — mici preludii — ale fiecărui tablou, precum și strînsele relații motivice de pe parcursul operei, care aparține ansamblului dramaturgic.

Dreptul la dragoste, operă care poartă nu numai consecințele unei experiențe personale, ci și pe cele ale evoluției teatrului nostru muzical de-a lungul a trei decenii, constituie pentru Teodor Bratu acea importantă încercare de a crea un teatru muzical contemporan, inspirat din contemporaneitate. Reușita are, din această cauză, tocmai la un temperament înclinat spre lirism, semnificații majore. Și, poate în primul rînd, arată că potențarea maximă a valențelor talentului său componistic este condiționată de sincera angajare pe făgașul ales. Ceea ce, neîndoios, este demonstrat de Teodor Bratu cu prisosință în această nouă partitură a sa, care vine să întregească domeniul teatrului muzical românesc contemporan.

Trei decenii de înflorire a culturii muzicale în R. P. Bulgaria

de **Ivan VEZNEV**

O dată cu cîntecele cu care coborau partizanii din munți, o dată cu lozinca „Moarte fascismului — libertate poporului", o dată cu bucuria generală a eliberării patriei la „9 septembrie 1944", încă din primele zile ale noului stat al muncitorilor și țăranilor se năștea și noua cultură muzicală socialistă.

În cei 30 de ani, creația compozitorilor Pancio Vladigherov, Petco Stainov, Liubomir Pipcov, Filip Cutev, Marin Goleminov, Veselin Stoianov și alții a căpătat un sens deplin, a dobîndit importanță pentru dezvoltarea pe mai departe a muzicii. Creațiile apărute încă în anii grei ai asupririi poporului și ai rezistenței active, au fost creații cu tematică de luptă revoluționară ca balada pentru voce și pian *Călăreții* de L. Pipcov (1928) și mai tîrziu balada corală pe același text de P. Stainov (1933), poema lui Pipcov pentru cor și orchestră *Nunta* (1934) — creații legate tematic de prima răscoală antifascistă din lume, izbucnită în Bulgaria și înăbușită sălbatic în septembrie 1923, ca și prima simfonie a lui Pipcov, dedicată războiului civil din Spania (1937—1939) sau cîteva cîntece revoluționare corale sau pentru voce solo ale lui Svetoslav Obretenov în perioada 1933 pînă în 1944 și altele asemănătoare.

Această tematică revoluționară provenea și din particularitățile specifice dezvoltării morale și social-obștești ale poporului bulgar. Ar trebui să se reamintească, că numai cu 10 ani înainte de „9 septembrie 1944", la o anchetă făcută de o mică revistă muzicală, privind stilul muzical național bulgar, L. Pipcov, în vîrstă pe atunci de 30 de ani declara : „după cum toți poeții naționali de seamă din trecut au ales lupta și răscoala ca element de bază al spiritului bulgar, și stilul muzical bulgar trebuie să aibă înainte de toate un drum de luptă." Aceasta a fost o afirmație adevărată : un alt drum al dezvoltării muzicii bulgare nu putea exista.

În noile condiții sociale favorabile această cale devenea și mai necesară. Începutul revoluționar—eroic, specific celor mai bune modele ale creației populare bulgare, cîntecele despre eroi mitici și haiduci viteji, și chiar și partea cea mai bună a literaturii clasice și a poeziei, devenea din acest moment principala sursă de inspirație a creației muzicale bulgare. Încă din primii ani ai construcției socialiste au apărut cantata *9 Septembrie* a lui F. Cutev (1946), *Uvertura eroică* a lui P. Vladigherov (1949), *Al doilea cvartet de coarde* (1948) și *Simfonia a doua* (1945—55) a lui L. Pipcov — dedicate luptei antifasciste, lucrări care au influențat o întreagă epocă a muzicii bulgare. Acestea, și multe alte creații asemănătoare, cristalizate în cei 30 de ani, rămîn valabile și în zilele noastre. Nu a fost întîmplător faptul că opera eroică *Momcil* a lui L. Pipcov, în care apare ca personaj principal poporul și chipul eroului-luptător pregnant oglindit în muzică, a fost creată în ajunul marilor evenimente revoluționare.

De asemenea, genul baletului a cunoscut un reviriment abia după victoria de la 9 septembrie, cînd a fost montat *Cîntec haiducesc* al lui Al. Raicev (1952) — cu chipul viu colorat al unuia dintre eroii populari îndrăgiți — Ceavdar, puternic conturat de poetul revoluționar Hristo Botev (1848—1876) în poezia sa *Haiducii*, folosită ca motiv principal în libretul baletului.

Începuturile unui cadru tematic în arta muzicală bulgară, mai ales după primii ani de după revoluția socialistă, l-au conturat o seamă de activiști politici. Așa de pildă, marele comunist bulgar cunoscut în lumea întreagă Gheorghi Dimitrov — unul din primii conducători bulgari ai erei socialiste, chema în anul 1947 pe compozitorii bulgari : „să exprime în noile creații muzicale lupta eroică a poporului împotriva fascismului," precum și avîntul creator al maselor populare. Astfel au apărut operele *Antigona '43* a lui L. Pipcov (1964), *Noapte de iulie* a lui Paraschiev Hagiev și cea mai recentă operă, *Neliniște*, a lui Al. Raicev. În genul simfonic se cuvin a fi reliefate simfonia *Pe viață și pe moarte* a lui Jul Levi (1959), uvertura *Septembrie 1923* de Vasil Cazangiev (1960), *Simfonia a III-a* a lui M. Goleminov (1970), momentele simfonice *Laipție '33* (1972) și *Recviemul de septembrie* (1973) de Al. Raicev, fără să vorbim despre reflectarea acestei teme în genurile cîntecului coral sau al lucrărilor coral-instrumentale. În ceea ce privește recomandarea lui Dimitrov : „să exprime elanul multilateral creator din prezent" putem afirma cu tărie că aceasta și-a găsit expresia în aproape fiecare din producțiile muzicii bulgărești contemporane.

Victoria de la „9 septembrie" a devenit pentru fiecare dintre creatorii muzicali din Bulgaria un punct de seamă, constituind în

același timp începutul unui mare avînt, reunind cele mai prodigioase forțe creatoare. În ritmuri mai rapide și dense sau mai line, într-o formă mai directă și nemijlocită sau indirectă, fiecare își contura adevăratul său drum artistic. Nici un muzician cu talent nu a rămas de partea reacționarilor și exploatatorilor. Toate personalitățile creatoare cinstite și cu talent au îmbrățișat steagul unității patriotice, steagul de luptă al Frontului patriei și au pornit pe drumul indicat de partidul comunist. De aici și democratizarea culturii muzicale bulgare, fără de care ar fi fost imposibilă existența unei arte născute și călite în luptele revoluționare. Accesul nelimitat, deschis maselor spre sălile de concert și teatru, a mers mînă în mînă cu căutarea și găsirea unui limbaj compozițional accesibil.

Încă din primele zile de după „9 septembrie" a început să se dezvolte și să înflorească cîntecul de masă. Autori ca : Asen Carastoianov, Gheorghi Dimitrov, Svetoslav Obretenov și chiar Dimităr Petcov, Todor Popov și mulți alții au cîntat construcția, partidul, solidaritatea internațională. Cîntecul a umplut viața de fiecare zi a multor brigăzi de tineret, a sportivilor și militarilor, a înflăcărat inimile copiilor. Pe de altă parte, cîntecul de masă s-a transformat într-o componentă a fondului general intonațional, unele dintre elementele sale găsindu-și loc și în lucrări de mari proporții. Astfel, în tema inițială a *Simfoniei a II-a* a lui P. Stainov (1949), a apărut și un avîntat motiv de marș. E și cazul *Simfoniei tineretului* creată în același an de F. Cutev, fără să mai vorbim de P. Vladigherov, care a folosit ca teme ale uverturii eroice *Nouă Septembrie* propriile sale cîntece de masă. Alături de Pipcov, Stainov, Cutev, o prețioasă contribuție la dezvoltarea genului simfonic au avut-o și Al. Raicev, Ivan Marinov, J. Levi, Țvetan Țvetanov, M. Goleminov, Pencio Stoianov, Gh. Tutev, Dimităr Hristov, V. Stoianov, Krasimir Chiurcciischi ș.a.m.d.

În genul operei au apărut creații ca *Momcil* și *Antigona '43* de Pipcov, *Ivailo* de Goleminov (1958) *Maistorul din Boian* de C. Iliev (1962) *Iula* de Kr. Chiurcciischi (1969), *S-a furat consulul* de I. Dimov (1970), *Bunul om din Secian* de Simeon Pironcov (1973) *Prometeu înlănțuit* de Lazar Nicolov (1974) și *Neliniște* de Al. Raicev. Un alt compozitor, Hagiev, a elaborat o serie de lucrări lirico-umoristice : *Nebunul satului* (1959) (un fel de Păcală), satirice : *Cavalerul* (1967) sau dramele psihologice *Albena* (1962), *Moarte de iulie* (1964), și *Meșterii* (1966).

O mare dezvoltare a cunoscut concertul instrumental al cărui reprezentant de seamă îl putem considera pe Vladigherov, autorul a trei concerte pentru pian și unul pentru vioară, în trecut. După revoluție Vladigherov a mai scris cinci concerte pentru pian și două pentru vioară ; literatura muzicală concertantă a fost îmbogățită în continuare prin creația lui V. Stoianov cu lucrări pentru vioară, violoncel și pian. În prezent genul concertant a căpătat o mare amploare creindu-se nu numai concerte pentru pian și vioară, dar și pentru alte instrumente de coarde și de suflat. Putem aminti astfel *Concertul simfonic pentru violoncel și orchestră* al lui Pipcov (1960), *Concertul pentru clarinet cu o orchestră de cameră și percuție* (1967) sau *Concertul pentru cvartet de coarde și orchestră de coarde* de M. Goleminov (1974).

De asemenea creația camerală a fost bine reprezentată prin lucrări de Goleminov, B. Iconomov, D. Sagaev, L. Nicolov, V. Cazangiev, B. Eliezer, D. Tăpcov, P. Hristoscov, St. Remencov, Ivan Spasov, Gh. Costov și alții. Piesele pentru solo instrumental sau vocal s-au bucurat de interesul multor creatori.

G. Dimitrov, Sv. Obretenov, D. Petcov, T. Popov, Al. Tanev, Kr. Chiurcciischi și alții sînt nume reprezentative de binecunoscuți autori de piese corale.

În muzica bulgară contemporană întîlnim forme muzicale mai puțin reprezentate în trecut și care în anii regimului popular s-au putut dezvolta. De o atenție mărită se bucură cantata și oratoriul, genuri care prin esența lor se adresează unui larg auditoriu. *Cantata* de Fil. Cutev (1946), oratoriul *Partizanii* (1952) și cantata, *Cîntă locul meu natal* (1954) de Sv. Obretenov, *Oratoriul vremii noastre* pentru solist, recitator, cor mixt, cor de copii și orchestră de L. Pipcov (1959), *Cîntare patriei* (1960) cantată pentru cor de copii, cor de fete, cor mixt și de bărbați de Gh. Dimitrov, pe versurile marelui poet și scriitor național clasic, Ivan Vazov (1850—1921), cantata *Septembrie 23* de C. Iliev (1963), simfonia cantată *El nu va muri* (1949) de Al. Raicev după balada *Hagi Dimităr* de Hr. Botev și multe alte creații marchează momente importante în peisajul muzical bulgar contemporan.

Muzica de estradă bulgară numără compozitori talentați ca I. Țancov, P. Stupev, B. Caradimcev, A. Boiagiev, E. Gheorghiev, B. Eleizer, T. Rusev, D. Vălcev, A. Zaberschi, As. Iosifov și alții. În muzica de operetă un prim loc îl ocupă Hagiev, care alături de As. Carastoianov, G. Zlatev-Cerchin, J. Levi, V. Raicev, Al. Vladigherov găsesc noi dimensiuni operetei și muzicalul-ui bulgar. Aici s-ar putea adăuga și muzica de teatru și de film privită în strînsă legătură cu dezvoltarea noii cinematografii bulgare socialiste și cu noul teatru dramatic, muzică care e rezultatul creatorilor P. Stupel, G. Tutev, Sim. Pironcov, Bor. Caradimcev și mulți alții. Nu trebuie să uităm cîteva din exemplele clasice de muzică de film din anii de după Eliberare ca aceea la filmul *Neliniște* de L. Pipcov (1951), muzica filmului *Sub jug*, după romanul epopee al lui I. Vazov (1888), de Cutev (1952). Din muzica de teatru o amintim pe cea scrisă de P. Vladigherov (1954) pentru piesa *Fericire*, de Orlin Vasilev.

Datorită accesibilității, muzica simfonică cu program — despre care vorbește marea diversitate de titluri — s-a bucurat de un larg ecou în rîndul auditorilor.

Și tot acest avînt în creația muzicală a Bulgariei noi a putut deveni posibil datorită creșterii măiestriei muzicale interpretative, datorită pleiadei de cîntăreți și instrumentiști, crescuți în anii socialismului (H. Ghiaurov, Raina Cabaivansca și alți numeroși tineri interpreți care s-au remarcat în concursuri și festivaluri internaționale).

Un fapt important care influențează creația compozitorilor din Bulgaria este existența în prezent a 7 Opere de Stat și a 10 Orchestre simfonice. Afirmarea creației muzicale bulgare s-a înfăptuit și cu concursul prețios al unor redutabile formații ca: cvartetul-veteran „Avramov", cvartetul „Dimov", ansambluriie „Soliștii din Sofia", „Colegiul de muzică camerală" ; Capela bulgară corală „Sv. Obretenov", corul pionieresc „Schimbul vioi", corul de copii Radio, ansamblul de dansuri de pe lîngă Radiodifuziunea bulgară, Corul cameral din Sofia și multe alte coruri feminine, bărbătești și mixte, fără a omite marele număr de formații artistice de amatori.

De curînd s-a încheiat cel de-al IV-lea festival republican al creației artistice închinat jubileului revoluției socialiste, care a demonstrat o dată în plus un înalt nivel al măiestriei artistice. Măreața reprezentație populară de mase l-a făcut pe primul secretar al C.C. al Bulgariei și Președinte al Consiliului de Stat, Todor Jivcov ca într-o cuvîntare a sa să-și numească țara „republica creațiilor artistice". Nu este întîmplător faptul că mulți compozitori au dedicat cîntece acestui festival. Alături de creatori se cuvin a fi amintiți și dirijorii Asen Naidenov, Vasil Stefanov, Atanas Margaritov, Dobrin Petcov, Constantin Iliev, Ivan Marinov, Mimităr Manolov, Vasil Cazangiev, Svetoslav Obretenov, Boncio Bocev, Gheorghi Robev, Vasil Arnaudov, Dimităr Dimitrov, Vasil Lolov, Mihail Milcov, Zahari Mednicarov, Hristo Nedealcov și mulți alții — activi propagatori ai muzicii bulgare.

Pentru clasificarea unor probleme importante ale culturii muzicale contemporane bulgare o mare importanță a avut-o saltul calitativ făcut de teoria și critica muzicală ca și formarea multor cadre muzicale calificate.

S-a ridicat pe o treaptă superioară și nivelul institutelor muzicale — științifice și educative — în primul rînd Institutul de muzică al Academiei de științe bulgare — și de asemenea Conservatorul de stat bulgar cu facultățile specifice.

În popularizarea muzicii bulgare o mare importanță o are tipărirea literaturii științifice și populare — în special revista *Știință și artă*.

O contribuție de seamă în propagarea artei noastre muzicale o au și instituțiile specializate de la școlile muzicale, Editurile din întreaga țară, inclusiv Radioul și Televiziunea.

Tot acest climat creator favorabil îndrumă pe compozitorul bulgar spre o creație realistă, care este începutul și baza pentru o cultură progresistă, socialistă. Principalul izvor al creației este omul contemporan — constructor cu dorințele și visurile sale, cu temele epocii sale, în care trăiește, care îl emoționează ca luptător pentru pace și solidaritate internațională în numele societății care se naște și învinge, a societății celei mai drepte.

E important să se sublinieze și caracterul popular al muzicii bulgare, care își găsește expresia nu numai în prelucrarea folclorului făcută și de generația mai tînără. Caracterul popular primește înainte de toate expresia în unirea deplină a creatorului cu importantele probleme ale contemporaneității. Observată mai ales la compozitorii bulgari mai tineri, prezența elementelor expresiei muzicale populare în muzica contemporană dovedește dorința de exprimare a conținutului plin de ideile și trăirile epocii noastre de însemnate transformări.

Aceasta e trăsătura deosebită a noii muzici bulgare în cei 30 de ani ai existenței libere — ani de creștere necontenită, ani ai luptei creatoare aprige, ai unei culturi muzicale naționale socialiste care merge înainte.

(În românește de Paulina Babici)

OPINII

Melodia infinită*)

de **Wilhelm BERGER**

„Melodia este liberarea gîndului poetic ..."
Wagner

Marea artă este creată pentru a impresiona nemijlocit trăirea și gîndirea, vibrațiile muzicii se adresează sufletului pentru a găsi aici condiția prielnică comunicării expresiei măiastre, pentru a răsuna în noi generînd entuziasm, conducînd astfel spre o cît mai adîncită cunoaștere. Rațiunea vine să împlinească acest proces, realizînd și impunînd ordine într-un ocean de impresii, separînd sau unind apoi lucrurile, clarificînd unele aspecte sau precizînd funcționalitatea momentelor diferite, înțelese însă negreșit — și toate — ca segmente ale unui întreg de formidabilă cuprindere.

Astfel se arată a fi contactul nostru cu opera lui Richard Wagner, ca și rostul convorbirilor noastre pe care am plăcerea să le conduc *).

Prilejul de a contempla aici la Bayreuth o bună parte a creației lui Richard Wagner, de a trăi în atmosfera înaltei arte, ne oferă din plin posibilitatea pătrunderii în largul universului artei wagneriene. Reprezentațiile succesive la care am luat parte ne-au adus acumulări tot mai bogate, venite în valuri, copleșitoare prin multitudinea elementelor pe care le-au purtat spre noi, punînd la încercare receptivitatea noastră, capacitatea de înțelegere a lucrurilor în totalitatea lor.

Nicicum nu putem să ne propunem să rezolvăm în numai cîteva ore de seminar un noian de probleme, să găsim răspuns întrebărilor atît de diferențiate pe care le poate ridica fiecare, simțindu-se îndemnat fie prin natura problematicii poetico-filozofice aflată în cauză, fie prin particularitățile și complexitățile partiturilor audiate. Vom încerca așadar pentru început deslușirea unor trăsături principale și definitorii, stabilindu-ne astfel puncte de sprijin și de referință, în scopul obținerii unei viziuni de ansamblu.

Vă propun să ne concentrăm atenția asupra conceptului de melodie. Este un domeniu prioritar, o dimensiune esențială în gîndirea lui Richard Wagner. De aici pornește totul, la el se rezumă în ultimă instanță totul.

În viziunea lui Wagner, cea mai perfecționată operă de artă este drama muzicală. Ca element suprem al muzicii înțeleasă ca mijloc de expresie în drama muzicală, melodia primește o investitură fără precedent. „Melodia este liberarea gîndului poetic infinit condiționat spre conștiința adînc simțită a celei mai înalte libertăți a sentimentului : ea este nearbitrarul voit și arătat, neconștientul conștient și clar vestit, necesitatea justificată a unui conținut infinit cuprinzător, condensat din ramificațiile sale cele mai îndepărtate spre cea mai precizată exteriorizare a simțirii".

Această frază axiomatică din *Gesammelte Schriften und Dichtungen* von Richard Wagner (volumul IV, pagina 142), explicitează diferența dintre conceptul de „melodie infinită" (care transcede cuvîntul poetic, melodia exprimînd și obiectivizînd dincolo de imagistica și semantica versului) și conceptul de „melodie absolută" (de ordin instrumental, provenită din melodia pură de dans, nelegată de cuvînt, abstractă deci), diferență adîncită în scrierea *Eine Mitteilung an meine Freunde* (volumul IV din opus citat, paginile 224—226).

Tot aici, (pagina 223), Wagner — care cu privire la metoda sa de compoziție păstrează paradoxal o tăcere aproape totală — desenează în linii străvezii procesul de încropire a tehnicii leitmotivice : „Mi-amintesc că — încă înainte de a trece la realizarea propriu-zisă a *Olandezului zburător* — am proiectat mai întîi balada Sentei din actul doi, ca vers și melodie ; în această piesă expusesem inconștient sîmburele tematic al întregii muzici a operei : a fost tabloul condensat al întregii drame, așa cum stătea în fața sufletului meu ; cînd am vrut să stabilesc titlul acestei lucrări terminate, m-am simțit îndemnat să o numesc „baladă dramatică". În timpul realizării finale a compoziției, imaginea tematică primită s-a extins involuntar ca o țesătură desăvîrșită asupra dramei în întregul ei ; trebuia doar — fără să fi vrut inițial — să dezvolt mai departe și deplin, spre direcțiile lor proprii, germenii tematici diferiți care erau continuați în baladă, și astfel aveam în fața mea stările principale de expresie ale creației poetice ca de la sine în configurații tematice precizate... Asemănător am procedat apoi în *Tannhäuser* și în sfîrșit în *Lohengrin ;* numai că aici nu aveam înaintea mea o piesă înainte terminată, ca acea baladă, ci imaginea în care se adunau razele tematice, căci o creasem mai întîi pe ea, din structurarea scenelor, din creșterea organică a acestora din ele însile, lăsînd-o să apară în formă modificată pretutindeni, acolo unde era necesară pentru înțelegerea situațiilor principale".

Sistemul organismelor motivice care conferă dinamicitate „melodiei infinite" se conjugă cu

*) În perioada 26—29 august 1974, compozitorul Wilhelm Berger a condus la Bayreuth un *Seminar de muzicologie Wagner*. Textul de față reprezintă prima din cele patru prelegeri susținute de autor ca invitat al Festivalului de la Bayreuth, prelegeri pe care le publicăm în paginile revistei noastre.

„mecanica orchestrală". Aceasta nu este scop în sine, ca în „muzica absolută" sau în „pictura sonoră", „mecanica orchestrală" trebuie să fie „mijloc al expresiei", îndreptat asupra „subiectului expresiei", pusă, deci în slujba „conținutului unitar artistic" în care „forma unitar artistică" este doar o reprezentare a conținutului general dat de ideea poetică a dramei. „Expresia muzicii" în devenirea ei continuă absoarbe, valorifică și dezvoltă cele mai fine și sugestive particularități ale „mecanicii orchestrale", condiționînd complexități simfonice de o fenomenală masivitate și suplețe, un colorism sonor de nemaiîntîlnită putere de diferențiere, întrepătrunderea unor ansambluri vocale și simfonice în vîltoarea „etern-devenindului". Acțiunea scenică este focarul în care se concentrează poezia formativă a dramei și muzica implicată în ea. În consecință, „mecanica orchestrală" coboară într-un „abis mistic", orchestra invizibilă răsunînd dintr-un loc ascuns privirii ascultătorilor, „abisul mistic" separînd „realitatea de idealitate", proiect tradus în viață prin fundarea, acum un secol, a teatrului din Bayreuth, numit Festspielhaus.

Cu alte cuvinte, Wagner desăvîrșește obiectivarea motivului și a melodiei, înlocuind comentarea orchestrală a substanței simbolice prin simfonizarea totală a elementelor supuse devenirii în cadrul unor cicluri imense, pînă la complexitatea dovedită în *Tetralogie*, în *Tristan și Isolda* și apoi în *Parsifal*. Adică, începînd cu opera *Olandezul zburător* (1841) — pornind de la miezul ei, balada Sentei —, Wagner adîncește și extinde tehnica leitmotivică, mai precis plurifuncționalitatea melosului motivic conducător, esențial determinat dramatic și expresiv determinant într-un flux muzical vocal-instrumental, mărind și generalizînd apoi implicațiile simfonice ale devenirii necontenite în cadrul unor dezvoltări simfonice care cuprind drama muzicală în întregul ei, drama muzicală sincretică fiind scopul expresiei. Din această cauză, operele din ultima perioadă au fost caracterizate fie „Orchesteroper", fie „Symphonische Oper".

Muzica — înțeleasă ca o artă ale cărei evenimente se desfășoară în timp, al cărei conținut se relevă prin mulțimi de stări și deveniri purtate de microelemente de timp ce se încheagă în macrotemporalitatea întregului — această muzică începuse pe la mijlocul secolului XIX să se definească tot mai mult și stăruitor printr-o înnoitoare folosire evolutivă a substanței melodice. A existat fără îndoială un larg concurs al marilor romantici cu privire la cercetarea sistematică a resurselor imanente materiei sonore melodice, proces care străbate în fel și chip spațiul și timpul. Unul din cele mai concludente exemple îl oferă *Simfonia a patra* — concepută în anul 1841 și definitivată un deceniu mai tîrziu — de Robert Schumann. Aici, partea a patra reprezintă dezvoltarea, repriza și coda primei părți, cu alte cuvinte, una și aceeași substanță — întreaga simfonie posedă numai trei conducte-modele generatoare — trece prin toată lucrarea, pentru a culmina, pentru a primi un caracter final, pentru a aduce concluzia și dezlegarea conflictului simfonic. Aici este vorba nu de o re-aducere ciclică, identică sau formal variată, a unor elemente anterior expuse, nu numai de derivări și regrupări motivice — prin divizare, răsturnare, recurență, procedee adiționale — atît de frecvente în muzica barocă și clasică, ci de o reînvestire calitativ semnificativă, de metamorfozarea expresivă și astfel structurală a unor entități tematice generatoare și continuu înnoitor-simbolice pe planul evoluției, al conținutului.

Al doilea exemplu strălucit este Tetralogia *Inelul Nibelungului* (1853—1874) de Richard Wagner, ciclu de proporții uriașe, în care filiația și evoluția motivelor conducătoare, în veșnică schimbare, condiționată de sensul acțiunii dramatice, susține în întregul lui arcul dintre *Aurul Rinului, Walkyria, Siegfried* și *Amurgul zeilor,* menținîndu-și nu numai o funcționalitate scenic-dramatică, ci și dramaturgic-muzicală, exprimînd astfel pe cea mai înaltă treaptă idealul romantic al poeticului în muzică.

Leitmotivul wagnerian acreditează așadar variabilitatea expresivă și pregnant semantică a unor prototipuri sonore, înțelese ca celule generatoare de sentiment și de sens declarat, adică polifuncționalitatea motivului — simbol în evoluția acțiunii muzical-dramatice, corelînd, pe plan pur muzical, începutul cu sfîrșitul, apariția cu dispariția, iar ciclicitatea fenomenelor înscriindu-se între aceste puncte cardinale.

La începutul secolului XIX, prin 1801—1802, în *Prelegeri despre literatura frumoasă și artă* (volumul întîi, pagina 178, al ediției din Heilbronn, 1884), August Wilhelm Schlegel definise arhitectura și muzica drept arte de cea mai severă științificitate. Acest lucru, deplin valabil în perspectiva acelui timp, gîndindu-ne numai la *Arta fugii* de Johann Sebastian Bach, avea să se adeverească prin noul constructivism — departe de a fi acuzabil ca formalism — atît de pronunțat și creator în „noul val" al simfoniei romantice tîrzii. În 1853 apăruse la Leipzig cartea lui Hauptmann, intitulată *Die Natur der Harmonik und der Metrik,* în cuprinsul căreia conceptul timpului muzical — stăruitor analizat anterior de Kant, Schlegel, Schelling și Hegel în prelegerile lor de estetică — se lega strîns cu factorii principali ai discursului muzical desfășurat. Un nou sentiment al timpului, al dinamicii sonore, al simetriei în timp, al fluxului și refluxului tensiunilor sonore în temporalitatea oferită lor prin procesul componistic, se asocia cu jocul culorilor și al intensităților sonore fin gradabile, iar prin aceasta spațiul orchestral primea măsuri și etajări mai sensibile. Nu întîmplător acesta este mo-

mentul în care Liszt, Wagner și apoi Brahms caută înnoirea conceptului muzical asupra spațiului și timpului, în interiorul cărora se înscriu evenimentele muzicale în diversitatea lor inepuizabilă. „Arhitectura muzicală" devenise, într-un fel nou, cadrul unei arte de idei, de conținut, prin perfectarea proceselor formative de ordin motivic.

Dar să ne aducem aminte ideea lui Wagner: „Melodia este liberarea gîndului poetic infinit condiționat spre conștiința adînc simțită a celei mai înalte libertăți a sentimentului..." Acum să scrutăm orizontul esteticii acelui timp. Estetica hegeliană a avut darul de a genera nu numai reflexii succesive ci și reacții puternice, deopotrivă pe planul gîndirii cît și al creației muzicale. Muzica, privită în sistemul artelor, era supusă unor considerații care vizau direct ființa și modul ei de existență. Prin înalta ei autoritate, cugetarea hegeliană solicita cutezanța compozitorilor, contrariați și iritați nu fără temei, iar această stare de lucru se simte în scrierile lui Wagner; mărturisit sau nu, numeroși compozitori de seamă de după cel de al patrulea deceniu al secolului XIX au fost nevoiți să-și confrunte gîndurile și intențiile cu opiniile exprimate de Georg Wilhelm Friedrich Hegel în celebrele *Vorlesungen über die Aesthetik (Prelegeri de estetică)*, publicată de elevii acestuia în anii 1837—1838).

Estetica idealistă postkantiană a dezbătut cu intensitate două aspecte, absolutizate în sisteme metafizice opuse, anume Estetica conținutului (Gehaltsaesthetik) și Estetica formei (Formaesthetik). Această luptă, dusă de Schelling, Hegel, Schopenhauer, Schleiermacher și Herbart nu a rămas fără urmări pentru muzicienii romantici, deoarece cuvintele de ordine ale diferitelor școli de gîndire filozofică măreau confuzia, și așa destul de pronunțată. Conflictul dintre estetica conținutului și estetica formei a cuprins și gîndirea muzicală, mutîndu-se în planul concretului și al aplicației, al practicii și problematicii de creație, pentru a transgresa în cele din urmă hotarul secolului XIX. Însă, teza lui Friedrich Schleiermacher, expusă în prelegerile de estetică (redactarea ultimă datînd din anul 1832—1833) — *Vorlesungen über Aesthetik* — publicate postum (1842), teză conform căreia opera propriuzis estetică depinde de gradul de perfecțiune prin care exteriorul corespunde interiorului, substituind conceptul de frumos prin cel al perfecțiunii artistice, oferea muzicienilor un temei sigur, un criteriu pentru interpretarea creațiilor de geniu din trecut, a capodoperelor, ca și un criteriu înnoitor pentru direcționarea intențiilor componistice în plină amplificare. Corespondența exteriorului (a formei) și interiorului (a mesajului) prin intermediul gradului de perfecțiune (a elaborării și limbajului în multitudinea dar unitatea aspectelor componente) devenise un ideal, înalt dar călăuzitor, în ultimă instanță realizabil atît pe planul muzicii cu conținut explicit (deci programatică) cît și implicit (adică pură, absolută), relativizînd astfel dualitatea: muzică independentă (față de orice factor exterior ei) și muzică dependentă (prin preexistența, absorbția și posibilitatea de suprapunere a unor elemente sau sfere noționale exterioare ei). Cu alte cuvinte, speculația intensivă, pătrunderea filozofică a universului artei precum și analiza fenomenologică (în accepțiunea clasică a termenului) au condus compozitorii, personalități muzicale proeminente la găsirea unor soluții viabile.

Liszt — în reflexiile sale despre Simfonia *Harold în Italia* de Berlioz — afirmase următoarea idee: „Muzica cuprinde în ea, în capodoperele ei, tot mai mult capodoperele literaturii". Trăsătură de unire și echivalare ridicată la rang de concept de creație, această teză a oferit muzicii orchestrale o deschidere spre un conținut nou, spre o problematică invederată de o nouă conștiință artistică, determinînd însă implicit nevizuirea și lărgirea conceptului de formă muzicală. Această necesitate se exprimă în cuvintele concluzive, formulate de Franz Brendel cu privire la formă, în mare, sprijinindu-se pe gîndirea lui Richard Wagner: „Forma nu este nicidecum un lucru existent pentru sine, finit odată pentru totdeauna. Cu fiecare ideal nou de frumos se schimbă și forma, precum se confirmă de-a lungul tuturor epocilor anterioare din istoria artei sunetelor, și numai din acest punct de vedere poate fi lămurită problema. Dacă conținutul este frumos, dacă opera este în stare să satisfacă principala condiție a întregii arte, de a produce o impresie artistică pură, atunci forma este justificată, oricare ar fi ea".

Nu-și păstrează oare aceste gînduri și astăzi deplina lor actualitate? Același Franz Brendel, subliniind că muzica reprezintă „una din culmile conștiinței moderne", afirmă în 1852: „Contemplînd consecințele acestei conștiințe noi cîștigate asupra creației artistice, vedem în primul rînd cum simpla facere de muzică în domeniul muzicii instrumentale pure dispare din ce în ce. Misiunea artiștilor prezentului nu este nicidecum un joc gol cu sunete, noi zărim o joncțiune mai profundă cu poezia și aspirația către conținut, o strădanie spre o semnificație mai adîncă, spre o expresie caracteristică". Și pentru a încheia acest tur de orizont se cuvine să citățm o constatare lucidă a acestui autor: „S-a obținut un punct de vedere, prin care învățăm să sesizăm arta muzicii ca una din cele mai înalte și importante componente ale vieții spirituale, noi fiind în stare prin această concepție de a recunoaște și regăsi conținutul spiritual al diferitelor epoci".

Faptul că arta muzicii este prețuită ca una din cele mai înalte și importante componente ale vieții spirituale reflectă din plin și gîndirea, aspirația și creația poetului-muzician Ri-

chard Wagner. El se impune ca un mentor al muzicii noi, care caută și îmbogățește vertiginos condiția prezentului și a viitorului.

Abia acum putem să ne dăm seama ce forțe și adevăruri filozofice radiază din ideea lui Wagner : „Melodia este..." „necesitatea justificată a unui conținut infinit cuprinzător, condensat din ramificațiile sale cele mai îndepărtate spre cea mai precizată exteriorizare a simțirii". Iată menirea supremă a „razelor tematice", iată finalitatea procesului de întregire, a unei îndelungate deveniri continue pornită din sîmburele tematic al întregii muzici a operei" ce înmănunchează deopotrivă „expuneri inconștiente" cît și gradații riguros controlate, din registru în registru, amalgamînd intuiția și știința într-un tot inseparabil ; *este expresia artistică de complexitatea dramei muzicale,* unde muzica este „un mijloc al expresiei", „scopul expresiei" fiind drama (cum precizează Wagner în introducerea la scrierea *Oper und Drama).* Expresia, înțeleasă ca factor suprem și scop, guvernează muzica : proprietățile caracteristice ale frumosului muzical, ale ordinei și armoniei sonore, ale echilibrului și simetriei, ale simplității și diversității, ale polifoniei variaționale și omofoniei acompaniate, ale conținutului și formei, toate se orientează și primesc semnificații artistice legitime prin funcția suverană a expresiei. Relieful melodic este în acest proces principalul exponent al expresiei, iar sensurile expresive ale conductului tematic găsesc sublinieri și potențări în infrastructura armonică, și ea străbătută de voci și substanțe secundare, corelative față de relieful melodic. Diferențierea, particularizarea, corelarea și din nou ramificarea fină și continuă a motivelor tematice devin procedee sistematice în creația lui Wagner.

De fapt, și în esență, melodia infinită provine din recitativul acompaniat, „cîntul vorbit" constituind o modalitate wagneriană fundamentală, în care recitativul — Sprachgesang — de durată imensă se integrează în desfășurarea orchestral-vocală, continuă. În scrierea *Eine Mitteilung an meine Freunde* (opus citat, volumul IV, pagina 324), Richard Wagner se destăinuie : „Întotdeauna am avut mai multă înclinare pentru melodia largă care se extinde îndelung, decît pentru melismul scurt, sfîșiat și contrapunctic asamblat al muzicii instrumentale de cameră propriu-zise". „Melodia infinită" conduce spre edificarea unor secțiuni vocal-simfonice caracteristice, a căror formă nu este dată prin observarea criteriilor muzical-arhitectonice, ci prin natura psihologică și sensurile dramei. „Melodia infinită" infirmă așadar canonul formelor structurate pe numere, unitatea de bază în desfășurarea acțiunii dramatico-muzicale fiind scena și succesiunea scenelor grupate. Cu alte cuvinte, „melodia infinită" este un mijloc de dizolvare a formelor de tradiție, înlocuind structurile organice ale anteriorității, reprezentînd saltul de la criterii generale de formă muzicală spre criterii particulare, netipice și unice, proprii fiecărei lucrări în parte.

Richard Wagner vedea în finalul *Simfoniei a IX-a* de Ludwig van Beethoven cheia spre drama muzicală totală — „das allgemeine Drama". Admirator și exeget al artei beethoveniene, Wagner pune în anii de tinerețe temelia unei gîndiri orchestrale care nu va rodi pe tărîmul simfoniei propriu-zise, ci pe cel al dramei, precizată ca „Musikdrama" cu înțeles de „Gesamtkunstwerk", Simfonia, ca gen de sine stătător, nu-l putea satisface pe gînditorul și inovatorul de imense forțe care a fost Wagner. În scrierea sa *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven,* (1840), el își fixase implicit și relația față de Beethoven, față de clasicism, față de concepția simfonică luată ca atare. Acum, după Uvertura „Faust" („care trebuia să formeze doar prima parte pentru o simfonie mare. „Faustsymphonie"), scrisă în 1840 și care încheie un șir de lucrări de orchestră, începe drumul glorios al operei wagneriene care era să fie totodată și cel al simfonismului wagnerian, prin *Rienzi* (1840), *Olandezul zburător* (1841), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin (1848).* La apogeul artei sale apare în 1859 *Tristan și Isolda,* un manifest fără precedent al simfonismului romantic de anvergură wagneriană și totodată poartă spre tot ce este nou în simfonismul modern.

După hotărîrea fixată în scrierea *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), Wagner își concepe apostolatul lui în muzică în chip de Musikdramatiker. În această viziune, orchestrei îi revine misiunea „de a pune în mișcare, de a reprezenta formativ și de a metamorfoza motivele muzicale".

Melodia infinită este fluxul incomensurabil al simbolurilor, iar expresia ei comunică mai presus de puterea cuvîntului, deoarece : „Melodia este liberarea gîndului poetic infinit condiționat spre conștiința adînc simțită a celei mai înalte libertăți a sentimentului : ea este nearbitrarul voit și arătat, neconștientul conștient și clar vestit, necesitatea justificată a unui conținut infinit cuprinzător, condensat din ramificațiile sale cele mai îndepărtate spre cea mai precizată interiorizare a simțirii".

În încheierea acestei succinte expuneri doresc să citez două idei ale lui Richard Wagner, idei, ce se întregesc una pe alta, formulate de Wagner, în legătură cu poemele simfonice de Liszt — *Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen,* opus citat, volumul V, pag. 191 — ; „Muzica nu poate înceta, niciodată și în nici o relație în care intră, să fie arta cea mai înaltă, arta mîntuitoare". Iar a doua idee sună în următorul fel : „Muzica este arta cea mai măreață, cea mai incomparabilă, cea mai de sine stătătoare și cea mai particulară".

Pentru un sistem național de educație muzicală permanentă

de **OVIDIU VARGA**

Nevoia de a cînta, la om, s-a născut poate din dorința de a nu se simți singur, poate pentru a se simți uneori mai puternic. Nevoia de a cînta, a colectivității, s-a născut sigur din dorința colectivității de a fi una singură, de a se unifica, întotdeauna pentru a se simți mai puternică.

La toate popoarele sau națiunile globului, în toate orînduirile sociale, muzica a fost un element organic și necesar tuturor manifestărilor esențiale ale vieții individuale și colective, profane sau religioase, în timp de pace sau război, în mișcările de eliberare națională și socială, în clipele de cea mai exuberantă bucurie sau de copleșitoare durere. Pentru că muzica este în același timp cea mai individuală și cea mai colectivă dintre arte. Este în același timp emoțională și rațională, intuitivă și cerebrală, subiectivă și obiectivă, națională și universală, eteronomă și autonomă, concretă și abstractă, fizică și metafizică, legică și aleatorică, artă și știință. Dar, în primul rînd, pentru că muzica este cea mai consolatoare și cea mai agitatorică dintre toate artele. De aici și uriașa forță educațională, de la origini pînă în zilele noastre, în întreaga istorie a omului și a omenirii. Și firesc, în întreaga istorie a poporului nostru.

Istoria unui individ, ca și istoria unei colectivități, este istoria procesului său educațional. Istoria unui popor, a unei națiuni, este istoria educației sale naționale, în procesul de conștientizare a individului și colectivității, ca apartenență la acel popor sau la acea națiune. Fiecare națiune, de-a lungul istoriei, își elaborează propriul său sistem educațional, în concordanță cu concepțiile sale politice, sociale, economice, etice și estetice. Sistemul educațional socialist este cel mai complex și superior sistem educațional din cîte au existat pînă în prezent în istoria omenirii. Pentru că este științific și moral. Pentru că este modern și specific. Pentru că este național și internaționalist.

Societatea noastră socialistă este — definitoriu și programatic — o societate educațională. Ea impune știința și conștiința perfecționării educaționale permanente, ca o necesitate obiectivă, atît a individului cît și a colectivității, în scopul optimizării continue a bunăstării sale materiale și spirituale.

Forța educațională primordială și permanentă a societății noastre emană de la partid. El concentrează esența înțelepciunii colective, a sensibilității și a fanteziei creatoare a națiunii noastre socialiste. Emană de la conducerea partidului și statului nostru, personal de la tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Au trecut trei decenii de mutații esențiale în structura societății noastre, a națiunii și a individului, timp în care s-au produs procese educaționale în toate domeniile de activitate — economică, politică, socială, științifică, cultural- artistică, morală — în scopul edificării societății socialiste multilateral dezvoltate.

Au trecut trei decenii în care educația muzicală a națiunii socialiste, ca parte integrantă a educației socialiste a națiunii, a cunoscut o amploare, o bogăție și o diversitate de forme și manifestări, demne de marea tradiție națională din trecutul patriei noastre.

Deslușesc trei straturi ale educației muzicale, naționale etice și estetice, în tradiția noastră.

Un strat multisecular, cel mai vechi prin sincretismul folcloric, antrenînd majoritatea poporului din trecut, adică țărănimea. Al doilea strat secular, prin sincretismul folcloric și cîntece patriotice, antrenînd alături de țărănime, micii meseriași, muncitorii și intelectualii progresiști. Al treilea strat, cel mai recent, este cel tridecenal al educației socialiste (cu începuturile lui eroice în stratul al doilea), în care este antrenată întreaga națiune socialistă, cu precădere tineretul, manifestîndu-se prin toate genurile muzicale, de la sincretismul folcloric, cîntecele patriotice și revoluționare, pînă la muzica de cameră și simfonică. Cele trei straturi educaționale coexistă în contemporaneitate, cu virtuțile și carențele inerente unui proces amplu și complex în plină desfășurare și perfecționare. Folclorul este prima formă de autoeducație muzicală permanentă a poporului nostru, o formă educațională primară, spontană, intuitivă, funciară, de manifestare artistică a instinctului de conservare spirituală a individului și colectivității căreia îi aparține. Asemenea limbii materne vorbite, folclorul muzical, ca limbă maternă cîntată, a avut secole de-a rîndul o extraordinară funcție unificatoare și, împotriva tuturor vicisitudinilor istoriei, a fost singura formă de autoeducare a sentimentelor, a voinței, a gîndirii, unica formă artistică de educație sentimentală, etică, estetică, patriotică, națională. Procesul educațional folcloric, multisecular dar permanent, lent dar consecvent, a oglindit în planul individual și al colectivității, continuitatea și permanența procesului de formare a poporului român, a spiritualității românești în spațiul mioritic. El a generat ulterior forme mereu mai conștientizate de educație muzicală națională prin folclor și prin cîntece patriotice, prin școli și reuniuni corale, prin creații naționale profesioniste, prin presă, cărți, instituții naționale și personalități, reflectînd și acționînd asupra procesului de unificare națională și de afirmare a națiunii române.

După eliberare, cele două straturi educaționale ale tradiției naționale, manifestîndu-se în condițiile noi cerute de noile sarcini educaționale ale națiunii și societății în continuă transformare revoluționară, s-au amplificat și diversificat, încorporîndu-se în noul strat al educației socialiste. Amploarea, diversitatea, nivelul și prestigiul muzicii românești contemporane, în planul creației, interpretării, învățămîntului, muzicologiei, discului muzical și al activității artistice de amatori, se datorează condițiilor materiale și morale, locului și funcției educaționale pe care sistemul educațional socialist le acordă muzicii și muzicienilor profesioniști și neprofesioniști. Succesele noastre muzicale sînt binecunoscute, există timpul jubiliar de a ne mîndri cu ele. Dar dacă e firesc să ne mîndrim cu succesele muzicii noastre, tot atît de firesc mi se pare a nu trece cu vederea unele carențe cum ar fi:

1) Inconsistența și inconsecvența primordialității și a ponderii naționale a educației muzicale în învățămîntul muzical de toate gradele, precum și în afara școlii, în instituții muzicale profesionale: filarmonici, opere, radio, televiziune etc.;

2) Degradarea uneori calitativă alteori cantitativă a folclorului și a altor genuri muzicale și pasivitatea constatativă a Institutului de Etnografie și Folclor și a criticii noastre muzicale ;

3) Pierderea din vedere a optimizării educaționale a vîrstelor preșcolare și școlare în procesul educației muzicale;

4) Fărîmițarea și necoordonarea numeroaselor și diverselor acțiuni educaționale, caracterul lor întîmplător;

5) Rutinarea și nemodernizarea permanentă a metodologiei educaționale în școli și în afara lor.

Sistemul național de educație muzicală permanentă pe care îl preconizez nu este inventat de mine. El a existat și s-a cristalizat treptat în tradiția muzicală multiseculară a poporului, de la origini pînă astăzi, de-a lungul celor trei straturi ale tradiției educației muzicale românești, despre care am vorbit. Cum spuneam, straturile se întrepătrund și coexistă, cu o plurifuncționalitate antologică, educativă și estetică. Sistemul caută să sintetizeze și să sistematizeze într-un tot organic și unitar, cu valabilitate perfectibilă permanentă, pe plan local și național, la sate și la orașe, pentru copii, tineret și adulți, în familie, în școală și în afara școlii, principii ale tradiției și educației muzicale în țara noastră. Desigur „aduse la zi", adică puse în concordanță modernă și națională cu stadiul actual și de perspectivă, modern și național al societății noastre socialiste. Sistemul caută să răspundă întrebărilor : în ce scop facem educația muzicală ? Cu ce repertoriu ? Prin ce metode și mijloace educaționale ? Cînd ? La ce vîrste ? În ce cadru ?

Deci, sistemul național de educație muzicală permanentă este sau trebuie să fie, stadiul actual și de perspectivă de conștientizare și de științifizare a proceselor educaționale proprii, specifice geniului muzical al poporului, de care, în primul rînd, națiunea socialistă trebuie să fie conștientă, cu precădere copiii și tineretul nostru. El se impune astăzi ca o necesitate obiectivă.

După opinia mea, un sistem național de educație muzicală permanentă trebuie să rezolve problema fundamentală a revitalizării, a stimulării, a cultivării conștiente a *stării native și vitale de creativitate muzicală* permanentă (și nu numai muzicală), cu care e înzestrat poporul nostru, într-o măsură definitorie. Fiecare generație trebuie să reconstituie filogenetic, individual și colectiv, pe durata sa educațională subconștientă și conștientă, ontogeneza multiseculară a tradiției noastre muzicale de la stadiul primar, spontan și intuitiv, la cel evoluat, conștient, științific.

Sistemul pornește de la cîteva principii fundamentale ale culturii și educației socialiste în scopul corelării organice între cercetare, învățămînt și producție, a interdependenței teoriei cu practica, a educației prin muncă, pentru muncă. De asemenea, sistemul are în vedere, în perspectivă: sistematizarea urbanistică și ștergerea treptată a deosebirilor esențiale între sat și oraș ; generalizarea învățămîntului liceal și ștergerea treptată a deosebirilor esențiale între munca intelectuală și cea manuală, generalizarea alfabetizării muzicale (ca revendicare, nu profesionalizarea muzicală) și ștergerea treptată a deosebirilor esențiale între profesionism și neprofesionism muzical.

1). *Principiul fundamental*, cheia de boltă a sistemului este *primordialitatea* și *ponderea națională* ca mesaj patriotic umanist și ca limbaj specific în educația muzicală permanentă. Prin aceasta înțeleg locul și funcția primordială pe care trebuie să le aibă, în procesul educațional, toate formele de creativitate muzicală (și metamuzicală), nativă și vitală, prin care s-a manifestat de-a lungul veacurilor geniul muzical al poporului, și care urmează a fi activizate, cultivate, permanentizate, conștientizate în sistemul național de educație muzicală: a) starea creativă de a asculta muzica; b) de a cînta muzica cu vocea și cu instrumentul; c) starea creativă de a inventa muzica și versul cu vocea și instrumentul; d) starea creativă de a juca după muzică ascultată, cîntată sau inventată cu vocea sau cu instrumentul; e) starea creativă de inventare și construcție a instrumentelor populare; f) starea creativă de „a spune" prin muzică, vers și dans, idei, sentimente, fapte, din prezent sau trecut, din viața individuală sau colectivă; g) starea creativă de a cînta de unul singur cu vocea și cu instrumentul sau în grup ; h) starea creativă de a cînta toate genurile. La aceste manifestări muzicale plurivalente se pot adăuga și altele nemuzicale

ca de pildă: starea creativă de a ţese, de a face veşminte naţionale, picturi, sculpturi, obiecte casnice şi atîtea altele.

Iată izvorul nesecat al creativităţii populare permanente care trebuie să inspire orice sistem naţional de educaţie muzicală. Spaţiul nu ne îngăduie a insista asupra consecinţelor educaţionale ce decurg din cultivarea sistematică a tuturor acestor extraordinare aptitudini muzicale ancestrale ale poporului, care au constituit secole de-a rîndul unice forme de autoeducare muzicală permanentă. Aş insista doar asupra importanţei cultivării actuale în şcoală şi în afara ei a aptitudinii de a crea muzică şi de a cînta muzică, cu voce şi cu instrument, precum şi aptitudinea *practică* de a inventa şi de a construi instrumente muzicale.

Desigur că primordialitate şi pondere naţională în mesaj umanist-patriotic şi ca limbaj specific nu înseamnă exclusivism naţional. Cunoaştem şi recunoaştem cu toţii importanţa muzicii altor popoare, şi în special, a clasicismului muzical european în procesul de educaţie muzicală. Dar a pune bazele educaţiei muzicale cu ponderea uneori exclusivă pe clasicismul muzical european aşa cum se întîmplă într-o măsură în învăţămîntul muzical de toate gradele, în ciclurile educative ale filarmonicilor, sau la radio şi televiziune, mi se pare o greşeală de concepţie. (S-ar cuveni ca radioul şi televiziunea să aibă cicluri *permanente* şi sistematizat comentate asupra teoriei şi practicii folclorului nostru autentic şi asupra istoriei sonore a muzicii româneşti!)

Dar principiul primordialităţii şi ponderii naţionale ca mesaj şi ca limbaj, trebuie să intre în atenţia tuturor instituţiilor muzicale, şcolare sau în afara şcolii, în toate compartimentele educaţionale: creaţie, interpretare, muzicologie, pedagogie, organologie profesionistă sau neprofesionistă.

2. *Principiul valoric* determină însăşi calitatea şi eficienţa formativă a procesului educaţional. Asemenea principiului primordialităţii şi ponderii naţionale, principiul valoric are în vedere creaţia folclorică şi profesională în toate genurile, atît românească cît şi a altor popoare, interpretarea profesională şi neprofesională, comentariul muzicologic, organologia populară tradiţională sau electronică, metodologia educativă clasică sau modernă. Din păcate, constatăm încă lipsuri calitative în toate compartimentele. (Cele mai grave în consecinţe sînt cele existente în calitatea pseudo-educaţională pentru copiii preşcolari şi şcolari, a unui repertoriu cu muzică uşoară de proastă calitate!) Prima treaptă a educaţiei muzicale trebuie să se bucure de cea mai valoroasă creaţie folclorică şi profesională românească, de cele mai perfecţionate metode şi mijloace tradiţionale şi moderne de educaţie muzicală, începînd cu jucării sonore pînă la instrumente muzicale, tehnice, electrice şi electronice. În genere se impune o triere foarte exigentă privind calitatea întregului proces educaţional de la noi. Lipsa de calitate, nonvaloarea să fie considerate ca infracţiune şi sancţionate ca atare. În stadiul conştientizării educaţionale, principiul valoric nu mai poate opera doar spontan şi intuitiv ca în folclor.

3. *Principiul funcţionalităţii educative a tuturor genurilor, formelor şi stilurilor* naţionale muzicale de creat, de cîntat şi de ascultat individual şi colectiv, vocal şi instrumental, a tuturor genurilor, formelor şi stilurilor, muzicologice şi metodologice, a tuturor instrumentelor, folclorice sau profesionale, tradiţionale sau moderne, condiţionat însă de principiile anterioare, ca mesaj şi limbaj specific, vine să îmbogăţească sistemul naţional de educaţie muzicală permanentă. El presupune crearea şi autocrearea unor genuri, forme şi stiluri naţionale care să răspundă şi să corespundă necesităţilor educativ-estetice ale tuturor vîrstelor educaţionale, preocupărilor, activităţilor şi profesiunilor, individuale şi colective. Acest principiu presupune de asemenea reînvierea posibilă a unor genuri, forme şi stiluri folclorice autentice dispărute, dar cu eficienţă educativ-estetică actuală, precum şi, dacă e nevoie, inventarea unor genuri, forme şi stiluri naţionale noi, cu o eficienţă educativ-estetică mai mare.

4. Mi se pare firesc şi necesar ca sistemul naţional de educaţie muzicală permanentă pe care îl preconizez, să adopte şi *principiul pluridimensionalităţii educative*, care-şi are rădăcinile tot în tradiţia noastră muzicală folclorică.

Profilul polivalent al geniului muzicii româneşti, George Enescu, ne îndreptăţeşte să considerăm că aplicarea acestui principiu va avea consecinţe educative deosebit de valoroase şi multiple asupra profilului viitorului muzician, ca şi al viitorului public. Accentuez, din nou, asupra dimensiunilor creativităţii componistice şi interpretative, precum şi a celei de inventivitate şi făurire manuală a instrumentelor, care trebuie cultivate educaţional în familie, în şcoală şi în afara lor. Desigur că nu toţi copiii sau tinerii vor deveni muzicieni heptavalenţi. Dar foarte mulţi vor avea condiţiile educaţionale de a fi bivalenţi, sau plurivalenţi.

5. *Principiul simultaneităţii* antinomice a informaţiei, în compartimentele educative ale creaţiei, interpretării, metodologiei, muzicologiei şi organologiei este generat pe de o parte de plurivalenţele antinomice ale muzicii şi ale tradiţiei noastre muzicale, pe de altă parte de volumul mereu mai imens de cunoaştere, în domeniul artei şi ştiinţei sunetelor, din trecut şi de astăzi. Chiar de pe primele trepte ale educaţiei muzicale, dar şi mai tîrziu, copiii şi tinerii trebuie să ia cunoştinţă simultan cu folclorul copiilor şi cu muzica valoroasă a compozitorilor noştri, simultan cu creaţia tradiţională şi cu cea contemporană socialistă,

simultan cu genurile accesibile „de cîntat" și cu cele mai greu accesibile „de ascultat" ; simultan cu muzica românească, (ca pondere) și cu muzica altor popoare ; simultaneitatea vocal-instrumentală a educației muzicale, simultaneitatea metodologică teoretico-practică, intuitiv-alfabetizată, umanistă-științifică, intelectuală-manuală în asimilarea muzicii, în construcția instrumentelor populare și moderne etc., etc.

6. *Principiul optimizării eficienței educaționale a vîrstelor* se referă la faptul că deși toate vîrstele sînt educabile, totuși vîrstele școlarizării (3—23 ani) au o eficiență educațională optimă. Greșit se consideră că o educație muzicală temeinică se poate face începînd cu vîrste mature, pentru care se organizează ciclurile întîrziate de conferințe, lecții, comentarii etc. Educația muzicală are un caracter simultan, intensiv și extensiv, de acumulare cantitativă și de asimilare calitativă a muzicii, care nu se poate realiza nici într-un an-doi de școlarizare, nici printr-un ciclu-două de concerte-lecții. Sistemul generalizării învățămîntului liceal, în cadrul căruia locul și funcția educativă a limbii muzicale materne și a istoriei muzicii românești se cuvine să se afle alături de limba și literatura română, vine în întîmpinarea acestui principiu al optimizării eficienței educaționale a vîrstelor. Publicul muzical și muzicianul de mîine se formează în grădinița de copii de azi.

7. *Principiul modernității socialiste* are în vedere *cadrul, mijloacele* și *metodele,* sistemului național de educație muzicală permanentă, vizînd contribuția activă a acesteia la făurirea profilului patriotic, etic, estetic și umanist al națiunii socialiste. Acest principiu se referă la baza materială modernă cu care sînt și vor fi mereu mai bine dotate locuințele familiale, maternitățile, creșele, grădinițele de copii, școlile de toate gradele, instituțiile muzicale, cluburile, casele de cultură, fonotecile publice, studiouri, stadioane, săli de sport etc. în privința mijloacelor audio-vizuale tehnice, electrice și electronice, la nivelul științei și tehnicii mondiale. Principiul modernității socialiste presupune o permanentă perfectibilitate a cadrului, mijloacelor și metodelor educaționale ale sistemului, acestea decurgînd din principiile fundamentale ale culturii și educației socialiste, din corelația dintre cercetare-învățămînt și producția artistică, autoeducare prin muncă și muzică, învățămînt și muzică, sport și muzică, divertisment și muzică.

8. Procesul de conștientizare și de științifizare a construcției socialiste duce în mod firesc și necesar la *principiul planificării științifice și organizării teritoriale și naționale* a educației muzicale permanente.

Planificarea științifică *cincinală* ni se pare cea mai proprie proceselor intensive, de acumulare cantitativă și mai ales extensive, de asimilare calitativă a muzicii. Toate aceste compartimente educaționale se cuvine a fi cuprinse în planuri cincinale, individuale și colective, care să răspundă și să corespundă comenzii sociale și estetice a națiunii socialiste în etapa cincinalului respectiv. În felul acesta planul de educație muzicală, ca parte integrantă a planului cincinal, va contribui la înaripareа națiunii pentru îndeplinirea și depășirea sarcinilor din plan, reflectînd în creații de înaltă valoare artistică, ideile, sentimentele și faptele eroice ale constructorilor socialismului, multilateral educați, științific și artistic.

9. Sistemul presupune organizarea pe întreg teritoriul țării a unor centre de educație muzicală, a căror structură trebuie să cuprindă cele opt forme de manifestare a aptitudinilor creatoare ale poporului, pe plan folcloric și profesional. De asemenea organizarea teritorială și ierarhizarea valorică a tuturor formațiilor muzicale și a soliștilor în toate genurile profesionale și neprofesionale, reglementarea, planificarea și ierarhizarea concursurilor, festivalurilor, săptămînilor muzicale, zilelor muzicale calendarizate anual, bienal, trienal, cvadrienal sau cincinal : reglementarea și ierarhizarea valorică a stimulentelor morale : diplome, decorații, titluri, pînă și poate, o indemnizație pentru cultura și educația muzicală...

Organizarea teritorială a educației muzicale, similară în principiu dar nuanțată pentru sat și oraș, trebuie să aibă drept scop cunoașterea prin culegeri și cercetare, de către toți copiii și tineretul țării, a valorilor muzicale locale și naționale, de folclor autentic, cîntece patriotice, cîntece revoluționare, muzica românească în ansamblu, de păstrare, valorificare și îmbogățire a patrimoniului muzical local și național. Întreg tineretul țării trebuie să cînte, să se încînte cu muzica românească, să se avînte în educație prin muncă, pentru muncă. Această idee mi-a fost sugerată de o recentă hotărîre de partid, referitoare la educația tineretului în sens etic și estetic. Am putea spera ca un sistem național de educație muzicală permanentă — acesta sau un altul — să facă într-un viitor cincinal ca întreaga națiune socialistă să se avînte în muncă și în realizarea țelurilor materiale și spirituale ale oamenilor de omenie ai națiunii noastre socialiste, în aspirația pentru mai bine și mai frumos ; cu condiția ca *principiul conclusiv,* cel al *caracterului activ, militant* al întregului sistem național de educație muzicală permanentă, să fie dominant și definitoriu pentru toate compartimentele educaționale ale sistemului.

Premisele sociologiei muzicii

de **Mircea VOICANA**

Anii de după Eliberare au adus o marcată subliniere a problemelor sociale și de aci a științelor sociale, în contextul întregii cunoașteri umane. Întregi domenii de cunoaștere și de activitate au fost reconsiderate, noi domenii și modalități de investigare au fost abordate — cu un accent, firesc, pe latura socială a lucrurilor. Dialectica marxistă, dîndu-ne cadrul și suportul pentru priceperea corelată a realității, și deci pentru redimensionarea ei socială, în raport cu societatea și cu toți membrii care o compun; materialismul istoric, dîndu-ne concepția și totodată metodologia înțelegerii dezvoltării umane, în dimensiunile ei sociale și în toate fațetele de activitate și articulațiile sale aflate într-o inextricabilă dependență dar și într-un perpetuu dinamism care modifică continuu, în mod caleidoscopic, peisajul social; — iată cei doi factori ai noii așezări a mentalității umane care nu au întîrziat să-și facă simțită prezența și influența și în domeniul artelor sunetului.

Aceasta explică și tendința cvasi-generală de a aborda muzica din, sau din punct de vedere istoric, fie că ne situăm în sfera activității muzicologice — unde constatăm o dorință atît de largă de a face „istoria muzicii", încît le-a apărut unora chiar ca echivalentul întregului conținut al muzicologiei — fie că privim activitatea interpretativă, din punct de vedere pur repertorial (concerte și cicluri istorice, deschiderea și revigorarea muzicii preclasice, renascentiste, gregoriene, bizantine etc.) sau din punct de vedere al însăși concepției de „recreare" a muzicii interpretate. S-ar putea observa că pînă și în domeniul creației, filonul neoclasic în modalitățile sale contemporane, așa cum ne este el cunoscut pe plan național sau internațional (mă gîndesc în această privință la un Britten, la Orff etc.) poartă în sine pecetea acestei istoricizări specifice celei de a doua jumătăți a secolului nostru. Alături de istorism, sau de istoricism, o serie de autori au căutat însă, cu îndreptățire, să nu neglijeze latura socială în tratarea diverselor probleme și aspecte ale fenomenului muzical, fie în ansamblul său, fie într-una sau alta dintre ipostazele sale de manifestare. Privind retrospectiv perioada postbelică, sîntem îndreptățiți să afirmăm că unghiul de abordare social practicat în tratarea problemelor muzicii este, ca și punctul de vedere istoric, o constantă a modalităților moderne de a face muzicologie.

Este, credem, demn de observat că pășind pe aceste făgașuri, muzicologia românească ajunsese prin reprezentanții ei de frunte, încă în preajma și în timpul celui de al doilea război mondial, la poziții foarte avansate, deplin elocvente pentru ceea ce trebuia să devină constantele constituirii muzicologiei noastre contemporane. Formați în climatul mișcării de idei care a dus și la constituirea școlii sociologice de la București, al cărui ferment se găsea la catedra de sociologie a lui Dimitrie Gusti, cele două personalități marcante pe planul științei muzicii din perioada interbelică — George Breazul pe de o parte, Constantin Brăiloiu pe de alta — au aderat la aceste puncte de vedere și au fost chiar participanți activi la acțiunile de investigare socială de tip monografic pe care această școală le-a promovat mai cu seamă în lumea satelor românești. De aici, din aceste preocupări, și-a putut trage George Breazul cunoașterea științifică a realității românești a folclorului zonei carpato-danubiene, cum de aci și-a putut făuri folcloristul Constantin Brăiloiu premizele dezvoltării științei etnomuzicologice printre ai cărei ctitori se situează fără îndoială.

Cele două nume ilustre pe care le-am menționat au fost însă cazurile strălucite, demne de atenția istoriei culturii, pe care le-a cunoscut dezvoltarea noastră științifică, așa cum pe planul investigației trecutului s-a situat și se profilează din ce în ce mai mare I. D. Petrescu, sau pe planul teoriei estetice Dimitrie Cuclin. Fenomenul infuziei de „istorism" și „social" nu s-a limitat însă numai la atît — și tocmai de aceea sîntem datori, credem, să notăm că (întocmai după cum nu orice lucrare cu veleități istorice se și situează automat în sfera adevăratei istorii a muzicii) tratarea sociologizantă nu poate fi totdeauna echivalentă cu o tratare sociologică propriu-zisă a fenomenelor muzicii, adică cu acea tratare care singură poate caracteriza noua disciplină ce se constituie sub ochii noștri în cadrul sferei largi a științelor muzicologice, ca disciplină de contact și interferență: *sociologia muzicii.*

Ca derivînd din acești ani de formare, putem — credem — să menționăm principalele rezultate care s-au constituit ca premise ale sociologiei muzicii.

Fiind în primul rînd disciplină sociologică, ni se pare că sociologia muzicii urmează să respecte exigențele ce se adresează acestei orientări moderne din științele sociale. Ca atare, ea trebuie să-și determine obiectul de cercetare și să-și configureze metodele, determinîndu-și totodată și unghiurile din care procedează la investigarea științifică.

Prin obiect, metode și unghiuri de investigare, sociologia muzicii își dobîndește autonomia științifică, un profil diferit de istoria socială a muzicii (care a fost și rămîne în principal *istorie,* chiar și atunci cînd tratează fenomenul contemporan) sau de muzica analizată și din punct de vedere social (care a fost și rămîne în principal *analiză* sau *critică* muzicală, chiar și atunci cînd se ocupă de opere sau evenimente ce nu se situează în prezentul cel mai nemijlocit); sociologia mu-

zicii nu poate fi, ca disciplină științifică, decît știința societății și a dezvoltării ei, privită în și prin latura activității sale muzicale. Dar această știință nu poate fi, evident, decît o știință a actualului și perspectivei.

Ca disciplină axată în contemporaneitate, sociologia muzicii are să se ocupe de fenomenele muzicale din societatea vie, în acțiunea și interacțiunile lor, să încerce să descearnă categorii, repetabilități, legături cauzale, determinînd astfel ceea ce poate constitui complexul de legi sociologice. Disciplină de tip informativ și explicativ dar și normativ totodată, sociologia muzicii se constituie ca un instrument de analiză socială care poate servi — și este bine să servească — factorilor de decizie în elaborarea măsurilor de perspectivă dar și tactice precise din domeniul pedagogiei muzicale — populație în general și formarea cadrelor profesionale în special —, din domeniul politicii de repertoriu, al politicii mass-media etc. Este limpede deci că preocupările pe care le admiteam, de istorie socială a muzicii, nu pot reprezenta decît o introducere destul de aproximativă la cunoașterea acestor realități și la elaborarea acestor instrumente. Dimpotrivă, se impune o preocupare susținută care să facă apel la toate mijloacele noi de investigare socială, de la metodele de observație documentară (cu atenția acordată materialului arhivistic, de presă, de ordin statistic, fonic și iconografic etc.) la metodele de observație prin anchete (de tipul sondajelor de opinie, a lansării de chestionare și exploatării rezultatelor dobîndite prin metode analitice cu garanții deontologice), de la cercetarea comportamentului muzical al individului (pe calea interviului structurat sau nu, direct sau indirect, repetat sau clinic, pe calea testelor și chiar a măsurărilor scalare ale atitudinilor) la cercetarea colectivităților și grupelor sociale (cu preponderență a tehnicilor de sociometrie, a celor de observare a participării etc.), toate desfășurîndu-se pe întreaga gamă cunoscută în tratamentul sociologic, pînă la experimentul social. Pe aceste baze se poate trece la ceea ce s-a denumit „tehnicile de sinteză" în științele sociale, determinînd la specificul sociologiei muzicii jocul metodei comparative (cîmp de aplicare, limite, experiment), caracterul ipotezei de cercetare (în raport cu noțiunile de concept și teorie), categoria de tipologie și de legitate (cu contingențele pe care le cunoaște în problema determinismului social, al cauzalității, al concepției ciclice din filozofia istoriei etc.). În legătură cu aceste categorii de tehnică se profilează și complexul de probleme pe care le ridică, în sociologia muzicii, perspectiva recurgerii la metodele și tehnicile matematice și grafice (cuantificare, analiză statistică, modelare, structurare și teoria sistemelor, teoria grafelor și a jocurilor, diagramele și reprezentările continue, discontinue și în suprafață etc.).

Toate aceste premise de constituire științifică a disciplinei sociologiei muzicii, în raport cu cercetările ce au început să se dezvolte la Centrul de sondaje al Radiotelevizinii Române, la Centrul de prospectivă al Universității din București, la Laboratorul de sociologie concretă al Consiliului municipal București, sau prin eforturile uneori reunite ale Institutului de Istoria Artei, Institutului de Psihologie, Institutului de Filozofie și Centrului de cercetări sociologice ale Academiei de Științe sociale și politice, ca să nu mai insistăm și asupra preocupărilor de sociologie muzicală din activitatea catedrelor de specialitate ale Conservatorului bucureștean, de pildă, fac cu atît mai prețioase învățămintele celor trei decenii de la Eliberare și angajează muzicologia noastră contemporană pe un făgaș științific din ce în ce mai aprofundat.

Opereta românească—realizări și perspective

de **Petre CODREANU**

Certificatul de naștere al operetei românești este datat 26 decembrie 1848, cînd s-a reprezentat *Baba Hîrca* de Alexandru Flechtenmacher. Fondul acumulat timp de aproape un veac, pînă la Eliberare, deși destul de important, nu este, din păcate, îndeajuns studiat și cu atît mai puțin valorificat ca spectacol. Totuși, s-a acumulat o tradiție care, îngemănată cu cea a creației clasice (reprezentată cu precădere chiar și în zilele noastre), a fecundat opereta românească din ultimele trei decenii. Firește că nu tot ce s-a compus în acest interval a înfrînt rezistența timpului, dar bilanțul este în general pozitiv, îndeosebi prin faptul că s-au conturat coordonatele de expresie și construcție ale genului, creîndu-se prin aceasta premisele dezvoltării ulterioare.

Opereta în genere nu poate fi judecată prin prisma numai a muzicii sau a textului, ea existînd, de cele mai multe ori, ca *realitate scenică*. Publicul ia contact cu opereta numai ca spectacol și, spre deosebire de operă sau simfonie, concert, sonată ș.a.m.d., ascultarea numai a muzicii sau simpla lectură a libretului nu pot oferi o imagine completă și elocventă a lucrării. De aceea este necesară considerarea tuturor aspectelor pentru a aprecia corect realizările și perspectivele operetei românești. Factorii enumerați nu se află pe același nivel, constatîndu-se, nu odată, decalaje valorice între libret, muzică și prezentare scenică. Fenomenul, explicabil prin însăși specificitatea operetei, poate fi totuși analizat în vederea unei cît mai depline armonizări, fără de care nu poate avea loc progresul în creație și interpretare, creșterea conținutului,

care este însăși rațiunea de a fi a operetei în peisajul cultural românesc.

Comparativ cu alte genuri, producția de operete românești în ultimele trei decenii nu este, strict cantitativ, impunătoare. Cauza trebuie aflată în dificultățile iscate de tratarea cu mijloace proprii, într-o viziune dacă nu întotdeauna nouă măcar înnoită, a unor fapte de viață altele decît cele banalizate prin întrebuințarea în exces ca puncte de plecare sau uneori simple pretexte. Problema tematicii a fost deci prima cu care s-au confruntat autorii — compozitorii și, mai cu seamă, librettiștii. De rezolvarea ei corectă a depins — și depinde — adeziunea interpreților pe de o parte și, mai ales, cea a publicului pe de altă parte. Conflictele minore, nesemnificative, iscate de viața sentimentală, atît de uzuală în opereta clasică, nu-și puteau găsi temeiuri de prioritate ; ele s-au menținut ca fapte, atitudini și acțiuni derivate din și pe fondul mult mai substanțial al unei cuprinderi sociale. Lucrările care, în libretul lor, nu au reușit să satisfacă o atare exigență au fost sortite unei scurte existențe scenice. S-au dovedit — și cu îndreptățire — mult mai rezistente cele inspirate din surse istorice, astfel tratate încît sînt subliniate (direct sau implicit) reverberațiile contemporane. Importanța temei istorice nu mai trebuie demonstrată ; în plus, personajul sau momentul istoric capătă mult mai lesne un făgaș veridic, expresiv și semnificativ datorită selecției operată de timp, filtrului inexorabil și fin al posterității, datorită, în sfîrșit, fecundării prin punctul de vedere al nostru, al celor de azi, asupra unui subiect sau altul care particularizează tema. Nu întîmplător reușitele operetei românești se înscriu în aria istoriei naționale — am numi în primul rînd *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino (libret de Liliana Delescu și Viorel Cosma), *Ana Lugojana* de Filaret Barbu (libret de V. Timuș, P. Andreescu și Al. Sahighian), *Anton Pann* de Alfred Mendelsohn (libret de Ion Roman și Radu Albala), *Spune inimioară, spune* de Elly Roman (libret de Viorica Arghirescu și Radu Costăchescu), într-o bună măsură *Leonard* de Florin Comișel (libret de Al. Barbu-Emandi și Aurel Storin). Faptul istoric a devenit metaforă pentru o temă contemporană în *Lysistrata* de Gherase Dendrino (libret de Nicușor Constantinescu și Radu Voinescu). Personajele acestor lucrări sînt la granița dintre realitate și legendă și astfel autorii au fost ajutați în conturarea lor caracterologică, menținînd echilibrul între adevăr și ficțiune, plasîndu-se în zona veridicității artistice. Tema contemporană a fost abordată cu timiditate, poate din teama de a nu o putea cuprinde în toată complexitatea și dinamismul propriu. Cu toate încurajările și stimulentele acordate, nu putem afirma că lucrările compuse și prezentate pînă în prezent pot figura în clasa celor mai înainte citate.

Structura muzicală a operetei românești contemporane urmează, în mare, două direcții — cu întrepătrunderi și tendințe de sinteză : prima este a constituirii unui limbaj bazat pe elemente folclorice, cu incursiuni în lumea intonațională și ritmică a unor elemente specifice epocii și locului proprii lucrării (Gherase Dendrino, Filaret Barbu, Alfred Mendelsohn, Florin Comișel, Elly Roman) ; cea de a doua, pe care aș numi-o generic „tentația musicalului", manifestă o masivă penetrație a muzicii ușoare, cu o dramaturgie mai fragmentată. Dacă prima direcție este atestată prin realizări deosebit de valoroase, cea de a doua se află încă în faza dibuirilor. Particularitățile musicalului izvorăsc din climatul cultural și social care l-a generat și ele nu pot fi preluate ca atare fără pericolul pastișării. Musicalul românesc poate și trebuie să fie o emanație a spiritualității noastre, o formă sensibilă specifică de a interpreta realitatea — istorică sau contemporană. Sîmburele prețios al musicalului este reprezentat de principiul unității dintre text și muzică pe de o parte și componentele artei spectacolului — mișcare, coregrafie, decor, costume, — pe de altă parte. În plus musicalul a reprezentat o reacție — dar și o soluție constructivă valabilă, un înlocuitor superior — față de clișeul operetei nu atît clasice cît al celei din perioada interbelică. Strădaniile autorilor se îndreaptă, firește, către conturarea unui musical românesc, dar se cer depuse în continuare eforturi, simpla mențione după titlu nefiind nici măcar o intenție de soluție creatoare.

Arta spectacolului a înregistrat progrese spectaculoase, datorită mai întîi asigurării bazei materiale pentru activitatea unor trupe permanente, înzestrate cu personal artistic, tehnic și organizatoric din ce în ce mai bine pregătit. Nu numai teatrul bucureștean de profil și cele 4 teatre muzicale promovează opereta românească, ci și cele 4 opere din țară. Opereta bucureșteană, prin potențialul său artistic și posibilitatea contactelor și conlucrării cu autorii, a jucat și joacă rolul de stație pilot, aici văzînd lumina rampei cele mai multe și mai importante operete românești. Substanța lor nouă, problematica de conținut și tratare, ideile promovate au fertilizat spiritul inventiv al regizorilor, coregrafilor, scenografilor, astfel încît se poate afirma că cea mai mare parte a pieselor românești — chiar cele care au avut o existență scenică mai scurtă — au căpătat viață scenică fără balastul manierismului, sentimentalismului minor și umorului gratuit care încă mai grevează montările din repertoriul universal. Evident, au fost montări mai reușite uneori decît însăși lucrarea, dar dominante au fost realizările unitare, pe atît de valoroase pe cît era și lucrarea însăși *(Lăsați-mă să cînt, Plutașul de pe Bistrița, Spune inimioară, spune, Soarele Londrei* — la București, *Leonard* —

la Galați, *Se mărită fetele* — la Brașov și altele).

Nu putem, în această succintă încercare de bilanț, să nu amintim prezența operetei românești dincolo de hotare. Menționăm nu se face atît pentru turneele europene cu titluri din repertoriul național, cît pentru preluarea de către unele teatre muzicale din U.R.S.S., R. D. Germană, R. S. Cehoslovacă a unor titluri ca *Lăsați-mă să cînt, Plutașul de pe Bistrița, Soarele Londrei.*

Perspectivele teatrului nostru muzical reies din studierea cu atenție a necesităților publicului, adeziunea lui la gen în contextul mai larg al necesităților și exigențelor lui spirituale. În frontul creației artistice, direcționat de concepția estetică clară promovată de partid, opereta își află locul pe măsura posibilităților sale de a reflecta anumite laturi ale existenței. Aceste posibilități nu trebuie însă limitate la sfera divertismentului, ci, prin folosirea acestuia ca modalitate proprie, în conexiune cu metode și mijloace variate — de la fabulă la fantezie și de la evocare istorică la proiecție în viitor, fără a se lipsi de tensiune conflictuală — se poate ajunge la închegarea unor librete cu înalte virtuți teatrale, literare, ideologice, cu valoare deopotrivă artistică și socială. Cu un astfel de punct de plecare se înțelege că se pot direcționa mai eficient și eforturile compozitorilor de a elabora partituri cu dramaturgie muzicală închegată. Valorificarea prin spectacol va fi atunci la aceeași tensiune, iar rezonanța în public, deci eficiența socială a genului, va crește. În orice caz, nu se poate vorbi la noi despre o criză actuală a operetei sau a teatrului muzical în genere — nici din punctul de vedere al creației, nici din cel al interpretării și nici privitor la apetența publicului pentru spectacolul respectiv ; depinde de factorii creatori, de interpreți, de acțiunea socială educativă pe tărîmul artei ca în viitor să se fundamenteze o atitudine optimistă în genul acesta care și-a construit o tradiție contemporană valoroasă.

Aspecte actuale ale activității muzicale de amatori

de **Grigore BĂRGĂUANU**

Tradiția artistică-muzicală românească își are sorgintea în creația populară — expresia sublimă, în toate timpurile, a sentimentelor și năzuințelor neamului. Artiștii populari au fost *amatori ;* obîrșia oricăror manifestări profesionale de mai tîrziu o constituie, așadar, *amatorismul.* După apariția profesionalismului muzical, în veacul trecut, mișcarea de amatori a continuat să subziste paralel, sub forme din ce în ce mai variate, stimulată de entuziasmul unor minți luminate, personalități muzicale sau simpli „amatori", constituind un fundament cultural-artistic specific românesc.

După eliberarea țării, mișcarea de amatori capătă o nouă semnificație; ea devine în viața culturală a poporului nostru unul din fenomenele generalizate, obiectiv necesare, ale activității spirituale a oamenilor muncii. Remarcăm, fără a insista asupra unor aspecte evidente, că, în complexul revoluției culturale, activitatea muzicală de mase aduce o contribuție de prim ordin la mobilizarea și educarea oamenilor muncii în spiritul unei înalte conștiințe socialiste, la dezvoltarea sentimentului patriotic, la cultivarea gustului estetic, la conturarea personalității multilaterale a omului contemporan. Nu este de mirare că în ultimii treizeci de ani succesele artei muzicale de amatori au fost deosebite, mișcarea cîștigîndu-și un loc de seamă în ansamblul actualității artistice românești, conturîndu-și un drum propriu, dar neexcluzînd legăturile firești cu profesionalismul. Sfera preocupărilor amatorismului s-a extins treptat, cuprinzînd azi *interpretarea, creația muzicală* și unele *forme de învățămînt* în toate genurile muzicale.

Dintre aceste trei aspecte principale cea mai mare pondere (și tradiție) o are desigur interpretarea și în primul rînd cea corală. Corul a fost și rămîne una dintre cele mai puternice forme de exprimare artistică colectivă. Poate nu întîmplător evoluția mișcării corale a fost foarte inegală. Anii de după eliberare au adus o înviorare artistică deosebită manifestată prin creșterea impresionantă a numărului formațiilor, în cele mai diverse întreprinderi, școli, facultăți etc., împrospătarea repertoriului, emulația concursurilor... După 1960 urmează unele fenomene de stagnare; se remarcă împuținarea corurilor marilor întreprinderi, a celor sindicale sau studențești, rărirea manifestărilor și scăderea nivelului artistic. Se pronunță cuvîntul „criză" și nu fără unele temeiuri. Cauzele sînt diverse: în primul rînd, răspîndirea mare a mijloacelor moderne educative de masă — radio, televiziune, discul — a produs, o dată cu avantajele mari, incontestabile de ordin cultural, o primejdioasă tendință de transformare a maselor în consumatori pasivi ai actului artistic; la aceasta se adaugă diminuarea emisiunilor radiofonice specifice, lipsa de înțelegere și sprijin a unor conducători de instituții și insuficienta stimulare a activității, neparticiparea multor oameni de specialitate, adesea nerespectarea repartizărilor de către unii absolvenți de Conservator, în fine, formalismul și lipsa de entuziasm a unor activiști culturali etc. Fenomenul și cauzele, asupra cărora am insistat, s-au manifestat parțial și în alte domenii din activitatea de masă, ca de exemplu în cadrul unor colective de artiști amatori de operă, a orchestrelor simfonice sau de cameră ș.a., lucru remarcat cu ocazia diferitelor concursuri de amatori sau în consfătuirile forurilor de răspundere.

În ultimii ani, însă, un evident reviriment se impune atenției noastre. În 1971, la încheierea celui de al X-lea concurs al formațiilor muzicale de amatori intitulat „Omagiu Partidului" se constata deja o creștere calitativă a mișcării corale și în special : ridicarea valorii artistice și varietatea repertoriului, o dată cu preocuparea asiduă pentru nou. Faptul este remarcabil, atît privind dificultatea unor piese din repertoriul universal abordate cu curaj pentru prima oară, cît și atenția acordată muzicii românești, avînd ca urmare o înviorare netă a creației muzicale destinată amatorilor. Compozitori de prestigiu ca : I. D. Chirescu, Gh. Dumitrescu, Al. Pașcanu, M. Neagu, Gh. Bazavan, R. Paladi, T. Jarda ș.a. scriu piese la cererea diferitelor formații, care le execută în prima audiție, adesea după repetate confruntări cu autorii. În cadrul amplei competiții corale „Cîntare Patriei", desfășurată în ultimii patru ani, sub patronajul Radioteleviziunii, s-au prezentat circa 400 de piese românești în prima audiție, iar unele formații au avut tot programul în primă audiție. La toate acestea se adaugă activitatea foarte cuprinzătoare a *Centrului de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă*, care editează în permanență publicații, monografii sau culegeri muzicale destinate formațiilor de amatori, sau inițiază concursuri de creație pentru compozitori, cursuri de perfecționare pentru dirijori, în fine, îndrumă direct școlile populare de artă — pepiniere de artiști amatori cultivați. Este interesant și semnificativ faptul că absolvenții acestor școli foarte cuprinzătoare își continuă de cele mai multe ori activitatea artistică în formațiile de amatori ale întreprinderii unde lucrează sau la brigăzile artistice de agitație — forme active ale muncii politice de masă — creînd un anumit punct de tangență cu profesionalismul.

Revirimentul menționat are loc și în rîndul studenților. Recentul Festival Național al Artei Studențești, dedicat celei de a XXX-a aniversări a eliberării patriei, a adus un elan tineresc entuziast, antrenînd pe studenții artiști în dificila muncă de pregătire a diferitelor formații. De altfel, ultimile documente de Partid și de Stat adaugă un imbold în plus prin recomandările adresate în special tineretului.

Merită relevată și frecventa reînființare în ultimul timp a unor formații (majoritatea coruri) sau societăți muzicale cu remarcabilă activitate în trecut. Ca și revistele de mare tradiție reluate în serie nouă, aceste formații sau societăți își serbează sub noi auspicii 50 de ani de activitate (de ex. Societatea *Muzica* în București) sau centenarul (de ex. Corul din Tîrgoviște unde s-a reînființat și asociația *Cîntarea României)* etc.

Aspectele demne de relevat nu se opresc aici; în armată spre exemplu, activitatea artistică muzicală a luat o amploare deosebită, avînd concursurile, tipăriturile, discurile ei proprii. Orchestrele medicilor și inginerilor reușesc să întrețină stagiuni permanente. O serie întreagă de festivaluri „zonale" devin din an în an tradiționale și sînt încurajate cu premii-trofee etc.

Este evident că toate realizările la care ne-am referit duc către o accentuare a profesionalizării mișcării de amatori, ceea ce este firesc și bine, cu condiția să se oprească la timp, renunțîndu-se la ceea ce se întîmpla adesea într-o vreme : „împănarea" formațiilor cu profesioniști deghizați, aduși cu ocazia diferitelor concursuri !

Analizînd acum genurile muzicale abordate se poate constata că folclorul ocupă cea mai mare suprafață. În condițiile civilizației moderne, mișcării de amatori îi revine misiunea foarte importantă de a valorifica și a asigura conservarea vie a creației populare. Aceasta nu împiedică fenomenul interferenței cu arta cultă, consecință logică a dezvoltării gustului maselor pentru formele cele mai evoluate ale artei și a unei tendințe generale de citadinizare. Așa cum se remarcă în materialele de analiză a activității ale Centrului de Îndrumare din București, amatorismul artistic tinde azi către o „sinteză modernă" între creația artistică populară, tradițional folclorică și cea cultă. Rămîne însă de văzut, la o analiză mai largă, care sînt consecințele interferenței folclorului cu arta cultă. *)

Mișcarea muzicală de masă, cu care ne putem mîndri astăzi și peste hotare, este mai viabilă ca niciodată. Modificîndu-și amploarea și formele în funcție de evoluția societății, ea merge către o aprofundare calitativă care îi deschide mari perspective de viitor.

Nu putem cuprinde acum toate detaliile. Ceea ce am dori să reținem în concluzie este diversitatea și amploarea fenomenului pe care îl reprezintă activitatea muzicală de amatori și ampla lui rezonanță socială. Totodată trebuie să luăm în considerație unul din elementele care constituie adesea motorul tuturor realizărilor : entuziasmul. În țara noastră sînt sute de mii de oameni care, după orele de muncă, se consacră unei activități artistico-muzicale, cu toată sinceritatea și dăruirea de care sînt capabili, detașați complet de orice interes material. (Atenție ! *Amator* înseamnă „iubitor" și nu simplu „doritor" de frumos, așa cum reiese adesea din limbajul curent). Iată aspecte și fapte remarcabile, care ar trebui să ne dea, nouă profesioniștilor muzicali, mai mult de gîndit.

---

*) Avem datoria de a distinge cu mare răspundere *valoarea* de *non-valoare*, de a combate atitudinile pseudo-estetice sau confuziile, adesea grave, de stiluri, ca și o tendință spre comercializare. Un anumit transfer de valori artistice care apare și în domeniul profesional și poate fi astfel molipsitor pentru amatori, trebuie privit cu rezervă... căci adoptarea unor elemente folclorice în muzica ușoară, spre exemplu, poate adesea părea la fel de arbitrară ca transcrierea unor pagini clasice celebre în ritmuri și armonii noi...

Rolul lexicografiei muzicale naţionale în contextul muzicologiei contemporane

de **Viorel COSMA**

Apariţia intensă a dicţionarelor, lexicoanelor şi enciclopediilor muzicale internaţionale după cel de al doilea război mondial a stimulat muzicologia din ţările cu mai puţină experienţă şi tradiţie lexicografică în publicarea unor lucrări de interes naţional. Răspund aceste instrumente de lucru locale, aparent limitate în timp şi spaţiu, la interesele generale ale muzicologiei contemporane ? În ce condiţii se pot încadra — cu eficienţă practică — lexicoanele naţionale în contextul lucrărilor de sinteză lexicografică universală ?

Departe de a încerca să dăm soluţii sau să propunem reţete de lucru, vom căuta să ne exprimăm cîteva păreri personale menite mai degrabă a sugera reflecţii de viitor, a semnala unele aspecte particulare care au apărut în calea lexicografiilor muzicale naţionale, aşteptîndu-şi răspunsuri eficiente, cît mai apropiate de adevăr.

Probleme generale

Desigur, lexicoanele muzicale ale fiecărei naţiuni, popor, şcoală muzicală, nu pot ignora unele legi deja impuse de practica internaţională. Am spus chiar mai mult : în ultimul sfert de veac s-a născut un *limbaj lexicografic universal* pe care l-au adoptat majoritatea lucrărilor de acest tip. Dificultăţile de limbă de odinioară s-au topit într-un sistem comun, fix, de fişă, încît pare-se că toţi lexicografii muzicali se înţeleg din ce în ce mai bine unii pe alţii. Cîteva probleme generale însă, au rămas deschise.

1. Terminologia tehnică suferă de multe incertitudini, iar pentru înţelegerea şi folosirea exactă a noţiunilor, dar mai ales pentru uniformizarea limbajului lexicografic, se impun folosirea termenilor comparativi în 2—3 limbi străine de circulaţie universală redaţi între paranteze. Denumirile de instrumente vechi, precum şi instrumentele populare comune mai multor popoare, se cer redate de asemenea în mai multe limbi străine.

2. Caracterul de strictă informaţie, de economie de spaţiu, proprie acestor tipuri de lucrări, au impus folosirea *abreviaţiunilor*. Unele lexicoane exagerează în prescurtări, altele nu le folosesc deloc. Socotim că o cale de mijloc, bazată pe termeni unanimi acceptaţi, este cea mai justă. Aici însă, revine lexicografilor naţionali o răspundere majoră în a fixa cea mai potrivită, mai exactă şi mai logică abreviaţiune. Lucrările de referinţă mondială (de ex. *M.G.G.)* trebue acceptate obligatoriu în citarea lexicografică naţională după prescurtarea autorilor ce le-au redactat.

3. Incertitudinile de date biografice, titlurile de piese etc. se notează frecvent cu semnul întrebării (?). Totuşi în cazul anilor de naştere sau de moarte a muzicienilor acest semn trebue să marcheze *exact cifra* aflată în nesiguranţă. Deci : NU 1654 ?, ci 165 ? sau 16 ? ?. Limitarea incertitudinilor la cît mai puţini ani, ajută la cercetările de viitor, înlătură erorile biografice.

4. Modelul ideal de fişă biografică nu a fost conturat definitiv, dar de pe acum se observă că echilibrul informaţiilor se realizează între *bogăţia* datelor şi *multilateralitatea* lor. Şi-a cîştigat un loc binemeritat *bibliografia,* în ciuda faptului că din motive de economie a spaţiului unii autori renunţă a cita titlurile şi în limba originală, preferînd doar traducerea. Este o profundă eroare şi o desconsiderare antiştiinţifică a lexicografiilor naţionale. Socotim că *discografia* şi *filmografia* — două nepreţuite instrumente de cercetare ale veacului XX — nu pot lipsi din fişele moderne. Mai ales la interpreţi, aceste indicaţii devin indispensabile în aprecierea lor artistică. Pentru discografia în continuă amplificare desigur că se impune selectarea. La loc de frunte trebue inserate piesele interpretate de proprii lor autori, apoi menţionate discurile de referinţă naţională, care asigură autenticitatea stilului interpretării (în cazul *Rapsodiei române* de George Enescu merită a fi citată înregistrarea cu George Enescu la pupitrul Filarmonicii din Bucureşti, iar în cazul absenţei unui astfel de document sonor se cere neapărat citat un disc contemporan într-o tălmăcire românească, alături de altele cu formaţii şi dirijori de notorietate mondială). *Filmografia* a devenit indispensabilă pentru cuprinderea şi aprecierea artiştilor lirici. De la *diafilmul* şi *filmul documentar* pînă la *pelicula cinematografică artistică* sau *telerecordingul* televiziunii, aceste cuceriri ale veacului nostru merită a-şi ocupa locul de cinste în fişa lexiconului muzical contemporan.

5. Tehnoredactarea textului diferită de la o editură la alta împiedică unificarea „limbajului" lexicografic universal. *Bibliografia, discografia* şi *filmografia* trebue culese cu caractere mai mici de litere decît textul propriu zis. Multe edituri indică titlurile de lucrări între ghilimele, deşi textul cîştigă în claritate dacă se folosesc literele cursive, iar ghilimelele se aplică doar citatelor şi subtitlurilor literare (de ex. *Simfonia VI-a „Pastorala").* Datele de naştere şi de moarte ale muzicienilor se indică grafic în trei modalităţi diferite : 15.5.1859, 15 mai 1859 şi 15 V. 1859. Ultima manieră grafică ni se pare cea mai practică, fiindcă înlătură confuzia celor trei cifre, precum şi dificultăţile de limbă naţională în menţionarea *lunii* calendaristice. Dar asupra tehnoredactării se mai pot discuta încă multe aspecte de unificare.

Probleme speciale

Lexicoanele muzicale naţionale (cuprinzînd muzicienii unui singur popor) au de rezolvat şi o serie de probleme speciale, unele legate de aspectele particulare ale muzicologiei naţionale.

Desigur că cea mai dificilă problemă — pare-se încă deschisă la multe popoare — rămîne *indicele numelor proprii.* Cît de largă sau de restrînsă poate fi lista muzicienilor unui lexicon muzical naţional ? Care este ponderea de includere a creatorilor şi interpreţilor de muzică populară şi de muzică bizantină pentru epoca veche (inclusiv sec. XIX), precum şi a celor de muzică uşoară şi de jazz din epoca modernă, în raport cu muzicienii profesionişti de artă cultă ?

Este binecunoscut faptul că în ţările din estul şi sudestul Europei, în ciuda nivelului profesional superior al artei populare, corale polifonice, anonimatul numelor de interpreţi şi creatori a dominat vreme de aproape 500 de ani (sec. XIV—XVIII). Rareori manuscrisele de muzică bizantină indică cu precizie numele melurgilor (psalţilor) care au alcătuit şi au executat piesele respective, după cum şi mai rare sînt hrisoavele istorice ce ne indică pe virtuozii artei populare. Dacă totuşi se menţionează un nume, lipsesc total informaţiile despre viaţa şi activitatea sa. Aici lexicograful este obligat să compenseze schiţa biografică cu caracterizarea multilaterală a documentului muzical. Dar în cazul absenţei manuscrisului (creaţia populară) cum se soluţionează lucrurile ?

Un alt aspect asupra căruia merită să se discute curajos şi să se întreprindă în viitor acţiuni practice în spiritul colaborării şi înţelegerii reciproce este acela al apartenenţei naţionale a muzicienilor din evul mediu, renaştere şi baroc ce şi-au desfăşurat activitatea în mai multe ţări, de obicei dincolo de ţara lor natală. Cui aparţin aceşti muzicieni ? Fenomenul a căpătat două aspecte contradictorii, ambele la fel de periculoase : compozitori ai „nimănui" (deci scoşi din aria cercetărilor muzicologice şi omişi din lexicoanele naţionale sub pretextul rezonanţei străine a numelor) şi compozitori ai „tuturora" (revendicaţi şi disputaţi de mai multe popoare şi incluşi în 2—3 lexicoane naţionale). Atitudinea de prelucrare rămîne o problemă de conştiinţă naţională, dar şi de spirit internaţionalist care trebuie dublată de probitatea profesională a lexicografului. Cercetătorul are un cuvînt greu de spus în redactarea fişei : localitatea naşterii trebue să indice şi denumirea *actuală* a ţării de origină (de ex. Kronstadt-Siebenbürgen, Braşov-România), titlurile lucrărilor să respecte *limba originalului* etc. Desigur, opera reflectă fără putinţă de tăgadă apartenenţa naţională a compozitorului.

Caracterizarea creaţiei într-o formă concisă, bazată pe trăsături esenţiale de stil, de formă, de concepţie, de originalitate, într-o mare varietate şi bogăţie de nuanţe — iată cheia oglindirii judicioase a artistului într-un lexicon. Aprecierile estetice au un rol hotărîtor în preluarea numelui unui muzician dintr-un lexicon naţional în altul universal. Rolul lexicografului muzical naţional ni se pare hotărîtor în selectarea valorilor autentice.

O modalitate auxiliară de subliniere a personalităţilor rămîne *ilustraţia.* Un portret atrage imediat atenţia cititorului, dar totodată el proporţionează judicios articolul lexicografic. Din păcate tot mai des apar astăzi portretele *horstexte,* considerentele de ordin tehnic (calitatea hîrtiei) primînd în faţa argumentelor documentare. Şi aici lexicografii naţionali pot oferi ilustraţii adecvate, inedite, tipice (asupra acestui ultim aspect merită să reflectăm : este indicat să reproducem imaginea *dirijorului* Sir John Barbiroli de pildă, cîntînd la ... violoncel ?)

Departe de a epuiza toate aspectele ce le ridică în momentul de faţă lexicografia muzicală, unele aşteptîndu-şi de multă vreme soluţiile cele mai potrivite (de pildă, o eroare aproape generală ce stăruie în majoritatea lexicoanelor occidentale constă în renunţarea la titulaturile *originale* ale Conservatoarelor, Şcolilor şi Instituţiilor muzicale naţionale, denumirile lor fiind traduse prin termeni necorespunzători, improprii) socotim totuşi că discutarea în comun a problemelor de metodă şi de redactare reprezintă o bază certă de unificare în viitor.

Lexicoanele naţionale pot deveni astăzi instrumente de lucru utile muzicologiei universale, dacă obiectivitatea, exigenţa şi probitatea cercetătorilor constituie legi fundamentale în acest dificil domeniu de activitate. Experienţa profesională a oricărei ţări reprezintă un bun spiritual cîştigat, demn de a fi cunoscut şi valorificat pe scară largă. A devenit aproape de neconceput în epoca noastră realizarea unor enciclopedii şi lexicoane universale complete fără colaborarea strînsă între muzicologii tuturor ţărilor ce se preocupă de asemenea tipuri de lucrări. Am saluta — în interesul progresului şi cunoaşterii reciproce — înfiinţarea unui centru internaţional *de documentare lexicografică muzicală,* înzestrat cu toate lucrările de acest tip care se editează în prezent pe orice meridian al globului.

ÎNSEMNĂRI

Liviu Dandara: "Spaţii"

de **Adrian RAŢIU**

Devenit în ultimii ani unul din cei mai activi experimentatori în domeniul mai nou pentru componistica românească, al muzicii electronice, Liviu Dandara îşi îndreptase, mai înainte, preocupările creatoare în direcţia muzicii de cameră, scriind piese pentru pian, cicluri vocale şi diferite lucrări pentru formaţii de 4 sau 5 instrumente. La o cercetare mai atentă a drumului parcurs de compozitor, această demarcaţie dintre creaţie şi experiment se dovedeşte a fi arbitrară, căci există, pe de o parte, o tendinţă netă de a introduce elemente care depăşesc cadrele tradiţionale ale genului în unele din lucrările camerale după cum, pe de altă parte, rezultatele sonore ale cercetărilor din domeniul electro-acustic pot fi plasate cu îndreptăţire în rîndul unor reuşite artistice propriuzise. Într-adevăr, *Ipostaze* (1966) pentru quartet de suflători, *Dialoguri cu axa timpului* (1968) pentru flaut, vioară, pian şi percuţie şi *Pentaedre per la Musica Nova* (1969) pentru clarinet, vioară, violă, violoncel şi pian, vădesc preocuparea pentru combinaţii timbrale inedite, elementul coloristic trecînd pe prim plan prin exploatarea intensă a unor variate resurse instrumentale, în timp ce piesele lucrate în laborator au la bază scheme compoziţionale precis concepute. Mai mult ca atît, unele din aceste lucrări,

realizate în studiourile din Bratislava sau Plsen, reprezintă în esența lor o potențare expresivă a unor elemente provenind din muzica instrumentală sau vocală : clopotele din Loreta — monumentul baroc al Pragăi — vibrează emoționant de-a lungul *Timpului suspendat* (1971) ; flautul dobîndește subtile reverberații în *Incantație* (1972) în timp ce străvechile ritуale se multiplică pînă la proporții halucinante în *Frescă,* (1973).

Situată și în timp între ciclul cameral și cel electronic, piesa orchestrală intitulată *Spații* (1971) pare a reprezenta un fel de moment intermediar, o tranziție de la muzica bazată încă pe posibilitățile instrumentelor tradiționale la cea realizată cu aparatura studioului electronic, de la muzica ce este concepută ca o însumare de voci (cu o relativ solistică responsabilitate individuală a fiecărui executant) la cea a efectelor sonore globale (unde nici o contribuție anume nu mai rămîne identificabilă). Subintitulată *Stereomuzică* pentru 32 instrumentiști, lucrarea ocupă și o poziție intermediară între piesa de concert propriu-zisă, receptată de auditor dintr-o singură direcție, și cea pre-înregistrată care poate fi redată pe mai multe canale simultan, inundîndu-l literalmente pe auditor din toate direcțiile. Dispunînd într-un anume fel ansamblul orchestral, prevăzînd și posibilitatea adăugării a 5 difuzoare legate de cele 5 microfoane de pe scenă, compozitorul nu urmărește atît efectele copleșitoare de masă sonoră (acestea există, dar fără a implica folosirea amplificării), cît crearea senzației de mobilitate a surselor sonore. Acestei deplasări a muzicii prin „spațiile" sălii de concert i se mai suprapune — ca o a doua idee de bază — mișcarea lentă și continuă, cu sens general ascendent, de la limita inferioară a registrului grav pînă la cele mai înalte sunete posibile. Ideea nu este nouă (a fost ilustrată cu strălucire de Aurel Stroe), dar Liviu Dandara o reinventează, concretizînd-o prin mijloace proprii. Cucerirea treptată a registrelor superioare nu se face în sensul unei alunecări ci al lărgirii considerabile a spectrului sonor prin cuprinderea tuturor registrelor, participarea întregului ansamblu orchestral și atingerea unei culminații dinamice și agogice. Abia după consumarea acestui moment maxim, muzica începe a se desprinde de registrele inferioare, localizîndu-se în acut, pe măsură ce se diminuează intensitatea și tempo-ul pentru a se atinge, într-un fel, starea inițială. Dar rezultatul se dovedește calitativ deosebit, reprezentînd faza finală a unui proces de „muzicalizare" ; procesul, pornit de la sonoritățile dure, brutale ale percuției și alămurilor în grav, cuprinde o continuă amplificare și modelare a pastei sonore — mereu aceeași în aparență, mereu alta în fond — apoi drumul invers, spre rarefiere, conchizînd în sonoritățile eterate ale celestei și flageoletelor de viori. Retragerea diferitelor instrumente de suflat se face prin scurte participări cvasi-solistice ; aceste voci, ce se detașează pe rînd din masa compactă a ansamblului prin timbrul lor distinct și printr-o succesiune pregnantă de intervale, conturează un fel de moment melodic, nostalgică evocare a uneia din dimensiunile pierdute ale artei sunetelor.

Amploarea sonoră a partiturii este obținută cu ajutorul unui aparat orchestral surprinzător de restrîns : suflătorii sînt reprezentați prin cîte un singur instrument din fiecare familie, deci cu totul 4 lemne și 4 alămuri, iar coardele, nefiind tratate pe partide și fiecărui instrument revenindu-i un rol distinct, cuprind 10 viori, 6 viole, 4 violoncele și 3 contrabași. Două grupe de instrumente de percuție (prima alcătuită din vibrafon, marimbafon, 2 tam-tamuri, bongos, gr. cassa, cealaltă din timpani, clopote, celestă, blocuri de lemn, tobă mică și alte 2 tam-tamuri) completează ansamblul. Atît prin felul cum este alcătuit aparatul orchestral cît și prin dificultățile reduse ce revin fiecărui instrumentist (— predomină sunetele lungi, nemăsurate, cele repetate în mod aleatoriu, permutările libere de sunete și glissandele —) autorul a avut în vedere posibilitatea ca lucrarea sa să constituie un fel de inițiere în problematica muzicii contemporane, o piesă la îndemîna oricărui ansamblu simfonic din țară. Notația este de asemenea foarte comodă, abreviațiile propuse de autor fiind ușor de însușit și nenecesitînd o relativ îndelungată acomodare ca în cazul atîtor „legende" propuse de diferite alte partituri.

Pe parcursul întregii lucrări muzica se scurge continuu, cu transformări mai greu perceptibile, texturile constituindu-se și destrămîndu-se neîncetat, fără delimitări precise și fără elemente de contrast propriu-zise. În ansamblu se poate vorbi de o construcție simetrică, cu 6 secțiuni care formează un mare flux, pînă la cuprinderea întregului aparat orchestral și a tuturor registrelor —obținîndu-se totodată intensitatea maximă și tempoul cel mai viu — și alte șase secțiuni de reflux, urmate de o secțiune conclusivă, în sonoritatea delicată a celor mai înalte sunete care se prelungesc pînă la dispariție. Fiecare secțiune reprezintă nu atît o suprafață distinctă din punct de vedere al organizării sonore, densității sau coloritului orchestral, cît o treaptă diferită pe scara dinamicii și agogicii muzicale — de unde importanța acestor doi factori, acționînd de altminteri asociați, asupra formei muzicale.

Cele șase secțiuni care alcătuiesc „fluxul" pornesc, respectiv, de la nuanțele : *pp, p, mp, mf, f* și *ff,* marcînd de fapt o creștere neîntreruptă (desigur cu unele variații interioare, determinate de modificările de echilibru instrumental). Secțiunile cu număr impar poartă indicații metronomice precise (48, 60, 80) iar celelalte realizează schimbarea tempoului printr-un continuu *accelerando.* Aparatul orchestral crește în mod corespunzător și procedeele instrumentale intrate în joc urmăresc în mod gradat atingerea unui randament maxim. Interesant este faptul că, așa cum pe parcursul piesei au fost evitate articulațiile reperabile ale formei și orice fel de ierarhizare a ideilor muzicale, realizarea unei culminații în sensul tradițional a fost de asemenea evitată. Marea creștere a întregii orchestre face loc, subit, unui moment limitat la prezența celor două grupe de percuție. Sînt numai 3 măsuri, iar la mijlocul măsurii a doua — exact ca o axă de simetrie a lucrării — se reîntîlnesc toate instrumentele orchestrei într-o deplină simultaneitate de atac. Acest punct de convergență devine, în chip simbolic, punctul culminant al piesei; cu atît mai simbolic cu cît sunetele cele mai înalte ale instrumentelor (la coarde și în *pizzicati)* nu oferă o reală eficiență sonoră.

Reluarea orchestrației ample marchează imediat începutul „refluxului", cu alte șase secțiuni (determinabile de asemenea mai mult la analiză). Acum este urmărit drumul invers — *ff, f, mf, mp, p, pp* — secțiunile impare aducînd și rărirea tempoului, în timp ce celelalte trec din nou prin treptele cunoscute (M. M. 80, 60, 48). În cursul ultimelor trei secțiuni compozitorul prevede eventuala intervenție a difuzoarelor plasate în fundul sălii. La început foarte discret, apoi ajungînd la un volum superior celui de pe scenă, ele creează treptat impresia de deplasare a surselor sonore și de îndepărtare pînă la dispariție. Instrumentele se retrag aproximativ în ordinea în care-și făcuseră intrarea la începutul lucrării, marcînd treptata părăsire a registrului grav. Încă din prima secțiune a „refluxului" încetează timpanii, tuba, fagotul și trombonul. Mai tîrziu ieșirea din scenă a unor instrumente se realizează prin cîte un solo cu caracter expresiv. Trompeta, oboiul, clarinetul, cornul și flautul aduc, fiecare pe rînd, o dată cu încercarea de înfiripare a unor idei melodice, nostalgia altor lumi muzicale.

Piesa *Spații* de Liviu Dandara, creată în concert și înregistrată de Filarmonica din Ploiești sub conducerea entuziastă și precisă a dirijorului și compozitorului Corneliu Dumbrăveanu, constituie — privită și prin prisma lucrărilor ulterioare ale autorului — o interesantă tentativă de apropiere a muzicii instrumentale de cea electronică. Fără a utiliza combinații între muzica vie și cea înregistrată — combinații la care compozitorii au recurs adeseori în ultimele două decenii —, evitînd totodată și dificultățile tehnice pe care le-ar putea învinge doar ansamblurile de înaltă specializare, Liviu Dandara propune aici o variantă personală a ideii de depășire a stilului orchestral propriu-zis.

VIAȚA MUZICALĂ

Festivalul de muzică de cameră de la Brașov

Brașovul a putut trăi din nou în intimitatea muzicii. Cel de al cincilea festival de muzică de cameră a descins iarăși în mijlocul celor dornici s-o asculte. Estrade, cortine, rampe separatoare, n-au mai distanțat artiștii de public, ca în concertele obișnuite. Totul s-a înlănțuit în cadență strînsă și în belșug de artă, timp de nouă zile în adevăr festive.

Acțiuni neobosite de organizare au ținut seamă cu atenție și judiciozitate de experiențele celor patru festivaluri trecute. Un an învață pe altul ! Și, nu s-a dat greș în bunele consecințe scontate. Festivalul al cincilea a fost mai bun ca toate, în prim plan și în amănunte.

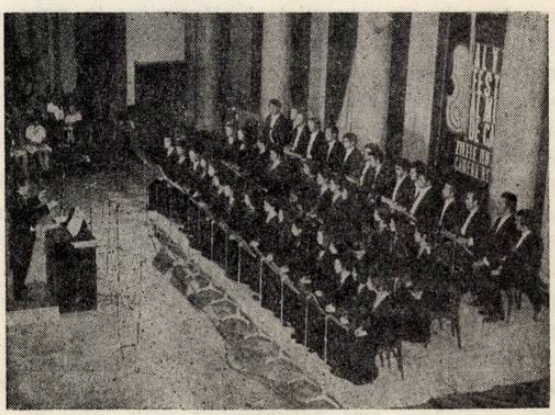
Muzica românească i-a adus în proporții încă necunoscute pînă acum temeiuri, valori, reafirmări, ale unor forțe creatoare de mare independență de viziune, unite însă prin identitate de idealuri în exprimarea mesajului lor.

Nu se pot încerca clasificări, comparații stricte între un moment sau altul din decursul festivalului fără a se provoca nu numai inechități, dar și o nerecunoaștere a unui factor care l-a dominat neîncetat: elevarea în care fiecare artist, fiecare asociere, și-au îndeplinit misiunea.

Seara inaugurală a fost de amploare. A fost deschisă cu fantezie simfonică de Miriam Marbé, poem evocînd impresii și amintiri din trecutul festivalurilor, intitulat *Serenadă*, scris într-o manieră foarte personală de neopointilism timbral. *Serenadă*, a deschis seria foarte bunelor primiri de care s-a bucurat muzica noastră în tot decursul festivalului.

În continuare, orchestra de cameră a Filarmonicii „Gh. Dima" a dat un foarte serios și reușit examen de execuție și interpretare cu *Simfonia a XIV*-a de Dmitri Șostakovici, impunătoare edificare a unor episoade autonom constituite, scrutînd concentrat puterile polifoniei de a reda meditarea, frămîntările dramatice, ideea poetică, pe cît de individual definite, pe atît de izbitor apropiate între ele printr-o profundă legătură psihologică unificatoare, de ordin interior. Greaua sarcină asumată prin prezentarea acestei simfonii a fost dusă la capăt cu o maturitate și o consistență a mijloacelor de-a dreptul revelatoare pentru înaintatele posibilități de realizare ale formației brașovene. Cît despre Ilarion Ionescu Galați, fondatorul și educatorul ei, el a dovedit o dată mai mult a fi un muzician de considerabilă capacitate în arta românească a dirijatului. Soprana Virginia Manu, prin emisie pură, delicatețe de timbru și o rară muzicalitate, și basul Mircea Moisa în linie fermă și de just accent caracterizant, au asigurat optim însemnata parte vocală a lucrării, în dificilele ei cerințe.

Fără a putea opri cursul relatărilor de față pe cît s-ar cuveni asupra tuturor înscrierilor din program, voi sublinia pe cele mai în evidență, foarte multe, succedate în plinul manifestărilor.



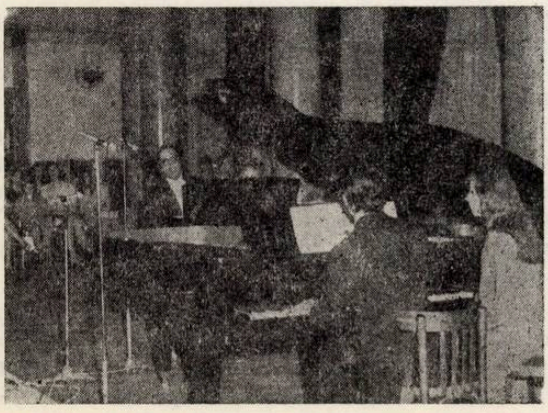
Corul „Madrigal"

Cvartetul „Ștefan Ruha"

Din concertul Ansamblului de instrumente vechi al Radiotelevizіunii, emoționanta mărturie de dincolo de patru secole a *Ricercarului* de Graef Bakfark, rostită fără cea mai mică imixtiune de insolit, fără nici o tulburare a reculegerii calme și adînci în care e scrisă, cu un sumum de mijloace ale stilizării sub conducerea lui Ludovic Baci. De asemenea aportul foarte bun al tînărului fagotist Valentin Alexandrescu într-un concert de Vivaldi și a sopranei Georgeta Stoleru în extrase din *Arta Fugii* de J. S. Bach.

Cît de stimulatoare și de just selecționate sînt concursurile de cvartete studențești ținute cu prilejul festivalurilor, a dovedit formația premiului I a anului trecut, participantă acum de drept la festival, în ipostază concertistică. Este vorba de ansamblul Ruxandra Colan, Rodica Ciocoiu, Lucia Petrescu și Anca Jarosevici, înfățișat în condiții demne de omologat printre cele mai calitative pe care le avem. Justa caracterizare ce exprimă pentru el emblema aleasă, de „Melos", a întîlnit în fericită coincidență specificul esențial al cvartetelor de Doru Popovici și D. Șostakovici, pe care l-a captat fără smuciri, fără asperități, într-o inspirată și neîntreruptă coordonare a individualului cu colectivul și în fină cumpănire a întregului grup sonor.

„Spectacolul nocturn" de la Teatrul Muzical a fost în genere mai mult un corespondent de ambianță decît de replică sau de repercursiune al muzicilor luate drept fundal sonor, însușindu-și cînd foarte independent, cînd sporadic, sugestiile lor. Maniera mi s-a părut a fi un compromis aflat încă într-o fază experimentală între compoziție plastică, umor burlesc, mimare, expresionism de atitudine, mișcare sau compoziție scenică. Această manieră mixtă, nu întotdeauna destul de variată, dar uneori mai sugestiv imaginată și reușind atunci jocuri și efecte originale, a permis în special un interesant succes coregrafei și dansatoarei Miriam Răducanu, talent evident și marcată personalitate.



Dan Grigore — Eduardo Ricci

Într-un recital de *Sonate* de Mozart și de Beethoven, Ștefan Ruha și Liviu Teodor Teclu, concertiști consacrați, au alăturat două temperamente destul de diferențiate, caz frecvent în muzica de cameră de toate categoriile, punînd întotdeauna pasionante probleme unor colaborări și necesitînd transformarea unor condiții inițial neomogenizante, în premize favorabile muzicii. În Beethoven, dar cu precădere în *Sonata* de Mozart, cei doi artiști s-au apropiat mult de un astfel de rezultat, obținîndu-l cu totul mai ales în pagina de cea mai pură esență a spiritului mozartian ce este *Andantele* din *Sonata în Do major*, pătrunzătoare clipă a concertului.

Ansamblul „Muzica Viva" din Iași a cumulat multe surprize. *Vocalizele* de Liviu Glodeanu și acelea

Baritonul Paul Nicolaescu

de Achim Stoia, în aceeași neasemănare între ele, cît și cele două foarte bune soliste vocale, Nelly Miricioiu și Maria Stoia, interpretele respective, au meritat pe ambele planuri succesul categoric găsit în rîndurile compacte ale asistenței. Maria Stoia a mai interpretat și un scurt și minuțios ciclu de *Lieduri* de Norbert Petri pe versuri de Anemone Latzina. Resursele maxime ale formației au fost puse apoi la încercarea de pronunțate răspunderi ale *Istoriei soldatului* de Igor Stravinski. Insistînd poate uneori asupra agresivităților acestei muzici, orchestra specială i-a învins însă categoric principalele exigențe, condusă în vie animație de Vicențiu Țușcă. Punct foarte interesant al festivalului.

În seara următoare, muzicianul francez Pierre Merle Portalés a cucerit publicul prin climatul de vădită comuniune spirituală pe care o creează ansamblului său instrumental, făcîndu-l să redea cursul muzicii cu încîntarea amatorului și cu delicata măiestrie a autenticului artist. Numele unor Couperin, Marin Marais, Fauré, Monteverdi, au înconjurat pe acela al lui George Enescu, interpretat în viu și sensibil elan temperamental și cu o bogată și măiestrită teh-

nică a violei de Marie Thérèse Chailley, fiica prietenilor şi colaboratorilor de o viaţă întreagă a lui George Enescu, Marcel şi Celliny Chailley-Richez. Orchestrarea acompaniamentului a fost prezentată pentru prima oară în România şi a aparţinut muzicianului francez A. Massis, care a întocmit şi o versiune a lui pentru orchestră mare, încă necunoscută la noi.

Au fost deosebit de remarcate cele două violoniste, concert-maistre în alternanţă, Elisabeth Balmas, deţinătoarea premiului italian Paganini şi Yuko Mori.

O altă seară a înmănunchiat două concerte de asemenea excepţional de bine primite şi tot pe bună dreptate. Primul a reunit la două piane pe tinerii maeştri ai acestui seducător gen concertistic, Dan Grigore şi Eduardo Ricci.

Frecventelor piese ale efectelor tari de prestidigitaţie în doi, întîlnite la astfel de cuplaje, Dan Grigore şi Eduardo Ricci le-au substituit din fericire minunata muzică schubertiană. Sonorităţile desăvîrşit şlefuite, lăsînd să străbată prin limpezimea lor, în subtilă stilizare, duioşia unică a melodicii lui Schubert, rara virtuozitate a dozărilor, gradărilor, filărilor extreme de-alungul şiragurilor de mărgăritare ţesute în jurul ei, au fost nu numai un emoţionant moment particular de poezie din festival, dar reprezintă şi-o preţioasă realizare în arta interpretativă românească.

A doua parte a concertului a aparţinut Orchestrei de cameră a Filarmonicii de Stat din Cluj, instrumentişti de elită sub conducerea superioară în concepţie şi ţinută şi de foarte calitativă înrîurire muzicală a lui Mircea Cristescu. *Divertismentul pentru orchestră* de cameră de Bela Bartok, purtînd pecetea de neconfundat a uneia din cele mai puternice personalităţi din muzica secolului nostru, şi un *Concert pentru vioară şi orchestră* de Jean Marie Leclair, îmbrăţişînd larg caracterele clasicismului din epoca sa şi de o factură violonistică de plenitudine, au constituit programul. Ştefan Ruha a găsit părţii soliste sincere şi vibrante accente, cu acea tehnică de accentuată precizie în fineţe şi constantă aderenţă la expresia lirică a muzicii ce-l caracterizează.

Un loc bine cîştigat în festivalurile oraşului lor l-a ocupat şi acum formaţia „Cantus Serenus", de instrumente vechi, a Facultăţii de muzică din Braşov. Ajunşi la o adevărată respiraţie comună în aparentă simplicitate de manieră, dar în deplină concentrare a tălmăcirii textelor preclasice, la care se accede însă nu tocmai lesne şi pe care o cîştigă în

Maria Fotino

tot mai fidelă restituire stilistică, Wolfgang Meschendörfer (blockflöte), Gabriela Popescu şi Horia Cristian (clavecin), Günther Prömm (continuo) şi, cu grăitoare măiestrie, Ilse Herbert (viola da gamba), au alcătuit formaţia. *Cantata italiană* de Haendel le-a prilejuit şi participarea lui Ionel Pantea, bas de largă şi recunoscută arie interpretativă.

Cvartetul Tátrai din Budapesta ale cărui interpretări din muzica universală sînt notorii, a fost ascultat în opere de Mozart, de Beethoven, şi în *Cvartetul opus 7* de Bela Bartok, căruia temeinica sudare de ansamblu, linia de realizare concertantă hotărît trasată şi aportul instrumental încercat al celor patru artişti, i-au construit şi exprimat în plinătate înaltele valori.

În încheiere, Festivalul al 5-lea a dedicat celei de XXX aniversări a eliberării patriei, trei zile de muzică românească, programînd lucrările a nu mai puţin de 14 compozitori, un concert central fiind închinat lui George Enescu. În acesta din urmă Maria Fotino, una din personalităţile de frunte ale pianului românesc, în rară maleabilitate şi poezie a sunetului şi cu foarte sensibilă muzicalitate, a făcut să retrăiască amplu şi luminos *Toccata* şi *Pavane*.

Formaţia de instrumente de suflat a Conservatorului „Gh. Dima" din Cluj, sub conducerea dirijorului Constantin Arcu, a evidenţiat în sesizantă redare inspiraţia abundentă şi uimitoarea măiestrie în care e compusă şi instrumentată o altă capodoperă enesciană universal cunoscută, *Dixtuorul op. 14*. În acelaşi concert, Cvartetul Ştefan Ruha, cu o superioară componenţă tehnică şi artistică, a pus în lumină inestimabilele pagini ale *Cvartetului al II-lea* de George Enescu.

Gruparea Ruha a mai interpretat, în alt program, *Cvartetul nr. 6* de Wilhelm Berger, operă densă de idei cugetate în profunzime şi încredinţate celor patru ştime cu mînă de superior maestru al genului, compoziţie reprezentativă pentru arta de evoluată maturitate creatoare a autorului cît şi pentru un stadiu valoric al cvartetului românesc ce se impune în creaţia contemporană, şi *Cvartetul nr. 2* al lui Tudor Ciortea, un sugestiv poet al sunetului, colorat, de capricioasă inventivitate şi dezvăluind teze proaspete de evocări folclorice, în stilizări purtînd vizibil amprenta-i personală.

Au mai fost ascultate melodii de Paul Richter şi Gh. Dima, însufleţite cu o caldă comunicativitate şi degajate resurse de susţinere şi caracterizare vocală de baritonul Paul Nicolaescu. Acompaniamentul pianistului Liviu Teodor Teclu a oferit părţii soliste tot confortul liberei evoluări împletindu-se strîns şi constituindu-i o bază sigură şi ambiantă.

S-a prezentat şi *Sonata bizantină* pentru violoncel solo de Paul Constantinescu, pentru prima dată în versiune integrală. A interpretat-o tînăra concertistă Mariana Kauntz, serios organizată în tehnică, cu ton clar şi străbătător şi dovedind o remarcabilă muzicalitate.

Seara finală a găzduit ansamblul instrumental „Ars Nova", dirijat în activantă competenţă de compozitorul Cornel Ţăranu, primind concursul vocal fidel armonizat ansamblului al mezzosopranei Edith Simon şi al baritonului Ion Budoiu. S-au succedat lucrări

de Vasile Herman, Mihai Moldovan, Cornel Țăranu și Adrian Rațiu, fiecare făcînd să apară felurite modalități inovatoare în toate sectoarele scrisului, solicitînd de la executanți o adaptare, aș spune, de neospecializare tehnico-expresivă. Dirijor și instrumentiști au putut demonstra certa posesie a acestor resurse cerute de lucrările prezentate. *Impresiile* lui Adrian Rațiu au ilustrat cu precădere o imaginație ce nu-și repetă efectele, dă ideilor o succesiune alertă și de foarte variată fizionomie.

Basul Ionel Pantea

Corul „Madrigal" a adus încheierii festivalului nu numai fastul rupt parcă din povești al apariției miraculoșilor ei cîntăreți, dar și darurile unor incredibile simfonizări a glasurilor, metamorfozînd irizări timbrale, murmure, șoapte, strigăte, imponderabile subnuanțe și subaccente, în pură muzică. Dedicate „Madrigalului" și inspiratului vraci care i-a izvodit această artă fără pereche, Marin Constantin, au fost ascultate cu uimită admirație trei compoziții în care numai „Madrigalul" putea împlini visul urmărit de autori: *Oglindire* de Irina Odăgescu, pe versuri de Mariana Dumitrescu, gîndită în prelung desfășurate curbe sonore, de la sfioasa ivire pînă la gravă amplitudine, fără a părăsi unitatea de atmosferă poetică creată, *Timpul cerbilor* de Tiberiu Olah, simfonie corală peremptoriu măiestrită în dinamica opozițiilor ei viu izbucnite și în pitorescul ei propriu și *Ofrandă copiilor lumii* de Sabin Pautza, veritabil mare capriciu caleidoscopic, revelînd temeritate, voioșie și multiple ingeniozități.

În concluzie se poate subscrie la un adevăr devenit o foarte frumoasă evidență: cu noua lui ediție, festivalul de muzică de cameră din Brașov și-a lărgit contribuția la confirmările unei înalte culturi muzicale românești și perspectivele unui viitor de tot mai strălucite realizări.

Poate că în edițiile următoare s-ar cuveni să ascultăm și cîte un trio de coarde sau cu pian, pentru care există atît de multă muzică, îmbinare instrumentală absentă din programe în două ediții succesive ale festivalului, cît și compoziții în care oboiul, harpa, violoncelul în sonate cu pian, să-și poată găsi cuvîntul care oricînd ar fi binevenit. Mai mult lied este de asemenea de așteptat!

Concursul de cvartete studențești ținut în acest an în două etape a dat serioasele rezultate urmărite de această excelentă inițiativă.

Primul succes a fost intrarea în etapa II a nu mai puțin de 10 din totalul de 12 formații prezentate în concurs. Confruntările ultime au dat meritat cîștig de cauză cvartetului Iuliu Bertok (Cluj) stil și calitate tehnică exemplare, premiul I. Premiul pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări românești a fost dat cvartetului Gheorghe Ille (Cluj), premiul II cvartetului Gh. Petrescu (Iași) iar premiul III cvartetului Ildiko Line (Cluj).

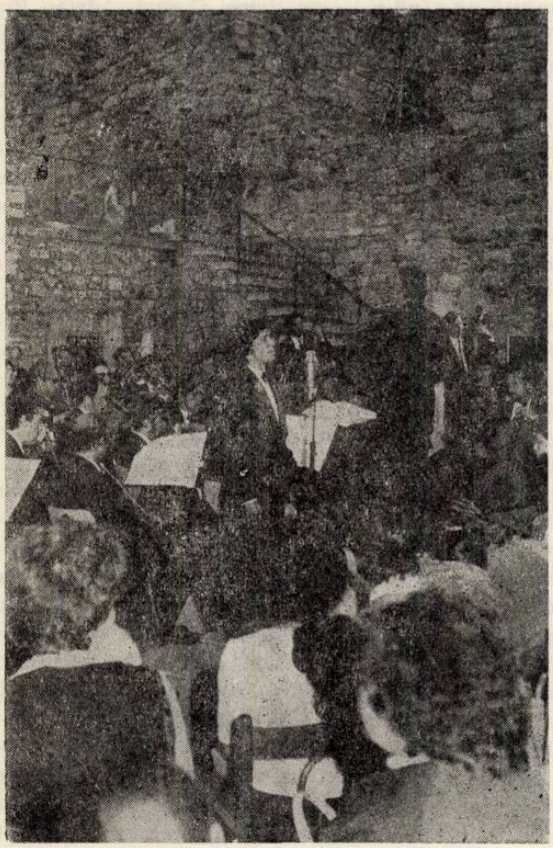
Romeo ALEXANDRESCU

Vacanțele muzicale la Piatra Neamț

Într-o duminică de sfîrșit de iunie, rapidul de dimineață ne-a adus — pe Viorel Cosma, Adrian Rațiu și pe cel ce semnează rîndurile de față — tocmai la timp la Piatra Neamț pentru ca să putem lua parte la concertul inaugural al *Vacanțelor Muzicale*. Sala Teatrului Tineretului era arhiplină, de un public ce sorbea cu nesaț splendorile beethoveniene — căci era vorba de un program Beethoven, susținut de Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „Moldova", sub conducerea lui Ion Baciu. Lucrurile începeau bine, poate în afară doar de cea de a doua contribuție solistică (— prima era a lui Daniel Podlovschi —), susținută de o studentă care nu era în măsură să facă față dificultăților de temut ale *Concertului nr. 5*. În seara aceleiași duminici, am asistat la un spectacol de muzică și poezie dat la Cetatea Neamțului; decorul era de basm, grandios, vibrînd de istorie și cu farmecul nopții înstelate participînd, plin de simpatie, la strădania artiștilor. În asemenea cadru, conținutul patriotic al programului și-a potențat infinit înțelesurile și poate niciodată n-am ascultat mai cu plăcere minunatele cîntece corale ale celor mai de seamă *înaintași* — excelent cîntate de Corul „Gavriil Musicescu" dirijat de Ion Pavalache — ca și noile lucrări închinate tot slăvirii patriei (am recunoscut fragmente din cantata lui Vasile Spătărelu, ascultată prima oară cu cîtva timp înainte, la Săptămîna muzicii românești de la Iași). Orchestra dirijată de Ion Baciu și pasiunea inteligentă ce vibra în vocile recitatorilor (Cornel Nicoară, Nina Zăinescu, Constantin Cojocaru), mulțimea impresionantă a spectatorilor, veniți din tot ținutul, au transformat spectacolul într-un eveniment, imposibil de uitat. Acustica incintei Cetății Neamțului este excelentă și cred că n-ar fi fost nevoie de amplificare pentru vocile corului. Ce loc splendid pentru festivaluri! Numai idei și inițiative să avem, că locuri ideale pentru asemenea manifestări, ca la noi în țară, nu se prea găsesc, în asemenea bogăție, în alte părți!

În zilele ce au urmat, s-a cristalizat tot mai mult convingerea că originalul festival *Vacanțe Muzicale* la *Piatra Neamț* reprezintă o extrem de fericită îmbinare între entuziasmul și inventivitatea organizatorilor lui și necesitățile culturale locale. Pe de o parte, prin susținerea manifestărilor se realizează, în modul cel mai nobil și util, practica de vară a studenților Conservatorului „George Enescu" din Iași; pe de altă parte varietatea și — am spune — *mobi-*

litatea extremă a aducerii valorilor muzicale în cele mai diferite medii, cu utilizarea inteligentă a tuturor localurilor apte să adăpostească frumusețile artei sunetelor, contribuie ca orașul Piatra Neamț să se transforme, cu adevărat, pe durata *Vacanțelor* într-un centru muzical complex. Se cuvin aci subliniate în chip deosebit pasiunea și dragostea cu care tovarășii de la Comitetul județean Neamț de cultură și educație socialistă sprijină și participă la desfășurarea *Vacanțelor*, înțelegînd cu adevărat în ce măsură aceste zile de vară pot spori prestigiul cultural al fermecătorului oraș moldovenesc ; și n-am putea să nu amintim că i-am avut tot timpul alături pe tovarășii Marcel Dragotescu și Constantin Zaharia, gata oricînd să ajute la rezolvarea problemelor dificile, vibrînd de dorința ca fiecare concert să fie de calitate și să-și găsească ecoul dorit.



Spectacol popular de muzică și poezie la Cetatea Nemțului

Sălile Bibliotecii Municipale din Piatra Neamț au găzduit manifestări pline de interes. Aci am ascultat, de pildă, un program susținut de cvartetul *Voces Contemporanae* (Bujor Prelipcean, Adriana Anania, Gheorghe Haag, Dan Prelipcean) care a evidențiat odată mai mult, alături de afirmarea formațiilor studențești la Festivalul de la Brașov — și anul trecut și anul acesta ieșenii au obținut premii — adevărul că muzica de cameră se află într-o perioadă de plină propășire la Iași. Am reținut îndeosebi lucrările compozitorilor ieșeni. *Cvartetul nr. 2 — Eveniment 30* de Vasile Spătărelu transfigurează materialul melodic al cîntecului revoluționar *Porniți înainte, tovarăși* cu

Aspect de la simpozionul de muzicologie desfășurat în sala Bibliotecii Municipale din P. Neamț

ingeniozitate și bun gust. Sabin Pautza dovedește, la rîndu-i prin cvartetul de coarde *Jocuri* că se situează în rîndul acelor compozitori care știu să angreneze nucleele folclorice românești într-o țesătură de mare rafinament și care-și păstrează în același timp savoarea originară și *farmecul*. Coroborînd audierea *Jocurilor* cu aceea a *Ofrandei copiilor lumii*, ajungem la concluzia că Pautza are darul și inteligența de a nu disprețui factorul comunicării directe cu ascultătorul, fără a cădea nici o clipă în simplism sau facilitate. Este o calitate rară și pilduitoare. A ilustrat-o, de altfel, și pe tărîm interpretativ, printr-un concert, dirijat de el, al coralei *Animosi*, dat la sediul Filialei Neamț a Uniunii Ziariștilor. Programul, de o remarcabilă unitate stilistică, avea o puritate și o candoare, de sorginte populară, cît se poate de cuceritoare.

Simpozionul „Muzica românească sub semnul aniversării a trei decenii de la eliberarea patriei", urmărit cu deosebit interes de o asistență alcătuită cu precădere din tineri muzicieni, a fost concentrat și substanțial ! Viorel Cosma și Adrian Rațiu, completîndu-se unul pe celălalt, au schițat amploarea și varietatea fenomenului componistic românesc contemporan, profesorul George Pascu a înfățișat aspectele contribuției muzicologiei, iar Alfred Hoffman s-a ocupat de problemele tinerelor generații de interpreți. Este de subliniat în chip deosebit că, aci ca și la „Săptămîna muzicii românești" muzicienii ieșeni își dau seama de necesitatea fundamentării teoretice a acestor festivaluri și dau cuvîntului muzicologilor locul meritat.

Liceul „Calistrat Hogaș", unde era cantonamentul studenților și profesorilor ieșeni, se dovedea o adevărată „uzină muzicală", care lucra la capacitatea maximă, sub oblăduirea acelui muzician dăruit și plin de suflet care este Ion Baciu. Aici s-au ținut și cursurile de pian ale Sofiei Cosma, ca și cele de compoziție ale lui Ștefan Niculescu, la care n-am mai putut, din păcate, asista. În prospectul *Vacan-*

țelor figurau și numele Artei Florescu — pentru îndrumarea cîntăreților — precum și al lui George Hamza, pentru muzică de cameră. Tinerii dirijori urmau să se bucure de sfaturile lui Ion Baciu. Ideea cursurilor de vară, extrem de importantă, mai cu seamă într-o țară cu asemenea bogăție de talente muzicale tinere ca a noastră, a rodit pentru prima oară la Piatra Neamț. Cît de mult am dori ca ea să prindă acolo tot mai mult teren și să ofere rezultate din ce în ce mai îmbucurătoare!

Într-una din sălile cantonamentului, am asistat și la repetițiile migăloase ale grupului de muzică preclasică *Musica Serena*, îndrumat de Ioan Welt. Iată un alt animator artistic entuziast din corpul didactic al Conservatorului din Iași și nu ne îndoim că străduințile sale vor avea ca rezultat progresele înregistrate și în acest domeniu specific al propagării tezaurului marii muzici.

Poate că rîndurile de față vor părea cititorului exagerat de binevoitoare și entuziaste. În fapt, ele sînt cît se poate de sincere și obiective. Muzicienii ieșeni, gazdele lor din Piatra Neamț, organele culturale care îi sprijină, merită toată admirația noastră. Pentru că adesea talentul, cît de strălucit, poate eșua dacă nu este dublat de spirit de inițiativă și vitalitate organizatorică. Sînt tocmai calitățile pe care le-am găsit întrunite în desfășurarea *Vacanțelor Muzicale* de la Piatra Neamț, cărora le dorim — și le bănuim — un succes și un răsunet tot mai mare, de la an la an.

Alfred HOFFMAN

Concursul "Ciprian Porumbescu" de la Suceava

La sfîrșitul primei săptămîni a lunii iulie, în spațioasa sală a noii Case de cultură a avut loc festivitatea de decernare a premiilor, pentru cel de al III-lea concurs național de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu", și concertul laureaților.

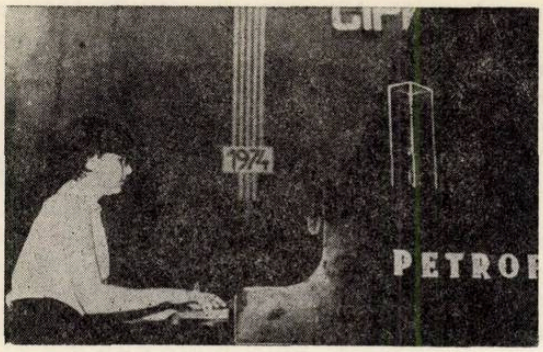
Festivitatea a fost deschisă de tovarășul Alexandru Toma, președinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă, mulțumind în numele organizatorilor și a concurenților, juriului alcătuit din: Ion Dumitrescu, președintele Uniunii Compozitorilor din R. S. România, președinte de onoare, Dumitru D. Botez, dirijor, compozitor, profesor la Conservatorul „C. Porumbescu" din București, președintele juriului, Rozalia Kopandi, membră a biroului Consiliului Național al Organizației Pionierilor, Aurel Popa, compozitor, directorul Editurii Muzicale, Enea Borza, conferențiar la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj, Miron Rațiu, dirijor la Filarmonica de Stat din Oradea, Nicolae Coman, compozitor, lector la Conservatorul „C. Porumbescu", Mircea Dan Răducanu, lector la Conservatorul „G. Enescu" din Iași, Lavinia Coman, lector la Conservatorul „C. Porumbescu", Alexandru Evsevschi, concert-maistru al Filarmonicii de stat din Craiova și Andrei Lipovan, profesor la Școala populară de artă din Suceava.

În continuare a fost citită lista celor 46 de laureați ai ediției 1974. Președintele juriului, compozitorul Dumitru D. Botez a înmînat premiile, relevînd, în cuvîntul rostit cu acest prilej, însemnătatea acestui concurs ce dă posibilitatea afirmării tinerelor talente și valoroasa tradiție ce s-a format, prin organizarea în al treilea an de la constituire, a prezentei ediții ce prezintă un progres față de edițiile anterioare, prin participarea unui mai mare număr de tineri concurenți cu o pregătire deosebit de serioasă, ceea ce a contribuit la creșterea prestigiului concursului.

Într-o atmosferă de emoție și entuziasm, s-a desfășurat concertul laureaților. Grigore Cristina Oana, 6 ani, de la Grădinița nr. 28 din Iași (un premiu special, pentru cel mai tînăr interpret), a cucerit publicul din momentul apariției sale pe scenă. A cîntat la vioară *Dans* de Sostakovici. Băncescu Cezara, 10 ani, de la Școala de muzică și arte plastice din Suceava (premiul I pentru categoria de vîrstă pînă la 11 ani) a cîntat la pian piesa *Zbucium* de Adalbert Winkler. În continuare, Havaletz Paul Ștefan, 15 ani, de la Liceul de muzică din Cluj (premiul II la instrumente de coarde, categoria de vîrstă 11—15 ani) a interpretat la violoncel *Sonata-poem* de Cornel Țăranu.

Au urmat violonistele Iliescu Adriana, 10 ani, de la Liceul de muzică din Timișoara (premiul I la instrumente de coarde, categoria pînă la 11 ani) cu piesa *Gopak* de Musorgski și Vessa Cristina, 15 ani, de la Liceul de muzică din Cluj (premiul special al Uniunii Compozitorilor pentru interpretarea unei piese din repetoriul autohton contemporan) care a cîntat *Intermezzo și Scherzo* de Dumitru Bughici. Deținător al unui premiu special pentru cea mai bună interpretare a unei piese de Ciprian Porumbescu, Săurășan Marius, 14 ani, de la Liceul de muzică din Cluj, a cîntat la violă renumita *Baladă*. *Bagatela* de Scărlătescu a fost interpretată de Pop Doru Ștefan, 15 ani, de la Liceul de muzică din Baia Mare (deținător al premiului I, la instrumente de coarde, categoria de vîrstă 11—15 ani). Cu o sonoritate amplă, Stanciu Carmen, 15 ani de la Liceul de muzică nr. 1 din București (deținătoare a premiului I — pian, categoria de vîrstă 11—15 ani) a interpretat *Toccata* de George Enescu. Violonistul Roșianu Andrei, 13 ani, de la Liceul de muzică nr. 1 din București (deținător de asemenea al premiului I pentru instrumente de coarde, la categoria de vîrstă 11—15 ani) a cîntat cu virtuozitate *Poloneza în La major* de Wieniavski. În încheierea concertului laureaților, deținătoarea marelui premiu, trofeul „Lira de aur", Mihalache Carmen, 14 ani de la Liceul de muzică nr. 1 din București a interpretat cu nerv, expresivitate și tehnică *Balada a II-a* de Chopin și *Cîntec — temă cu variațiuni* — de Paul Constantinescu.

După două zile a avut loc un microrecital la Muzeul „Ciprian Porumbescu" din comuna ce îi poartă numele, la care alături de echipa de dansuri a detașamentului de pionieri a clasei a IV-a D de la Școala generală nr. 1 din Suceava, echipa de fluieraș din Fundul Moldovei, și o solistă de cîntece populare din Cîmpulung Moldovenesc, au evoluat și alți laureați ai concursului „Ciprian Porumbescu": Naharneac Camelia de la Școala de muzică și arte plastice



Pianista Carmen Mihalache

din Suceava (deținătoare a unei mențiuni la instrumente de suflat) și Danilescu Dan de la Liceul de muzică din Constanța (deținător al premiului III la instrumente de coarde, categoria de vîrstă 11—15 ani) care a pregătit special pentru acest program *Balada* de Ciprian Porumbescu.

Edițiile viitoare ale concursului „Ciprian Porumbescu" sînt așteptate cu un viu interes de toți tinerii instrumentiști din toate județele țării. Din nou, un binemeritat cuvînt de felicitare pentru inițiatorii și organizatorii acestui concurs inedit cu largi perspective.

Enea BORZA

A IV-a ediție a festivalului-concurs "Arenele romane"

Munca de îndrumare artistică a maselor a căpătat un sens mai larg, cetățenesc, în formarea complexă, multilaterală a acestora, a dobîndit o funcție structurală, contribuind activ la cultivarea unor sentimente și aspirații nobile.

Iată numai una din coordonatele de prim ordin pe care le-a înscris ediția jubiliară din acest an a Festivalului-concurs „Arenele Romane", alături de altele, la fel de bine conturate, și pe care le-am desprins urmărind evoluția celor 8 sectoare ale Capitalei : permanentizarea desfășurării activității formațiilor de amatori ; creșterea preocupării factorilor coordonatori pentru îmbogățirea și stimularea repertoriilor, în strînsă concordanță cu dezideratele social-economice, precum și conjugarea eforturilor și actualizarea colaborării dintre instituțiile și organizațiile cu responsabilități în procesul complex și continuu al educației artistice de masă.

Ediție jubiliară, dedicată celor două evenimente politice de mare însemnătate ale acestui an — 30 de ani de la Eliberare și Congresul al XI-lea al P.C.R., — întrecerea a dobîndit încă din start o notă comună imprimată tuturor celor 8 spectacole prezentate : grija pentru calitatea conținutului și ținuta artistică, unele sectoare atingînd pe alocuri performanțe interpretative de nivel profesionist. De asemenea, am constatat cu satisfacție substanțialul aport pe care l-au adus artiști de prestigiu, în special în ce privește desfășurarea regizoral-scenografică (Constantin Moruzan — sector 7, Petru Mihail — sector 4, Romeo Ionescu sector 5, etc.), ca și cea muzicală (Nicolae Niculescu — sector 1, Constantin Arvinte — sector 4, Nicolae Băluță sector 7, ș.a.).

Am asistat pe parcursul celor 8 spectacole la înmănunchierea unor reușite numere muzical-coregrafice, din diferite zone folclorice ale țării, de altfel punctul „forte" al tuturor programelor prezentate, înmănunchieri ce au adus pe scenă ecoul de bucium al doinelor, clinchetul vijelios de clopoței al călușarilor, șerpuiri ale rîurilor de munte în undioase brîuri sau parfumul arhaic al datinilor străbune. Programele folclorice au fost încadrate de numeroase intervenții orchestrale, solistice instrumentale sau vocale, din care remarcăm în mod deosebit taraful condus de Nicolae Băluță, cel al lui Marius Olmagu sau cel dirijat de C. Mihalache.

Participarea la festival a unor valoroase formații corale (*Corul Ateneului Tineretului* dirijat de prof. Nicolae Niculescu, Corul Liceului „G. Enescu", Corul Școlii generale 174, Corul bărbătesc „Gh. Danga" condus de A. Goreaev-Soroceanu, Corul „Industria Bumbacului" pregătit de Vlad Vasilache etc.), prin repertoriul ales, au imprimat spectacolelor o notă vibrant patriotică, au cucerit ropote de aplauze printr-o interpretare corespunzătoare.

Numeroase formații și soliști de muzică ușoară, grupuri de dansuri moderne, ritmate sau cu tematică, au imprimat spectacolelor o binevenită notă de antren.

Dar ceea ce a adus nou ediția din acest an a festivalului-concurs „Arenele Romane", a fost realizarea unor vibrante tablouri muzical coregrafice și poetice dedicate celor două evenimente, prilej de trecere în revistă a succeselor obținute de întregul nostru popor în cele trei decenii ce au trecut de la 23 August 1944, printr-o ingenioasă și atractivă realizare scenografică, apelîndu-se cu succes la „filmoteca de aur" sau la sugestive scenete și momente retrospective, care au punctat suita tuturor actelor revoluționare înfăptuite de întregul nostru popor, sub genericul simbolic a celor „30 de trepte" care au condus la înfăptuirea societății socialiste în România.

Se cuvine să mai arătăm, că cea de a patra ediție a festivalului concurs „Arenele Romane" a scos în evidență o serie de elemente ce ar aduce un reviriment, ar însemna un pas înainte în viitoarele manifestări : modul ireproșabil în care a fost realizată forma finită a spectacolelor, echilibrarea organică a acestora ; se impune pe viitor o mai mare atenție asupra calității textelor ; se cere mai multă varietate și calitate în alegerea repertoriului formațiilor de muzică ușoară ; încercarea realizării unor avanpremiere a spectacolelor ce urmează a fi prezentate în concurs, prezentate pe alte estrade din Capitală, etc. etc.

Departajarea sectoarelor cîștigătoare (sectorul 7 a reușit să-și mențină trofeul cucerit la precedenta ediție, iar sectoarele 8 și 5 au dobîndit distincții speciale) a fost anevoioasă, toate cele 8 spectacole prezentate oferind juriului numeroase elemente bine realizate artistic.

Înainte de a încheia această succintă creionare consemnăm opiniile exprimate de cîțiva dintre membrii juriului :

Artistul emerit *Ion Lucian* (președintele juriului): „Festivalul-concurs a demonstrat, fără îndoială, amploarea și maturitatea mișcării artistice de amatori din Capitală. Am aplaudat zeci de autentice talente, puse cu grijă și competență în valoare. Remarc, de asemenea, calitatea și diversitatea repertoriului (în special a celui muzical — folcloric și cult — precum și a celui coregrafic). Aș sugera instructorilor și regizorilor mai multă fantezie în conceperea și montarea acestor spectacole de masă, pe care o anume rutină riscă să le aducă la un numitor comun.

Aceleași idei generoase, de natură să înalțe spiritele își pot găsi diferite (și inspirate) forme de expunere“ ;

Compozitorul Aurel Giroveanu : „O spun din capul locului, această ediție jubiliară a Festivalului-concurs a fost cea mai reușită sub raport artistic. Tocmai de aceea se impun, cred, cîteva observații : a) mai multă grijă în alegerea repertoriului de muzică ușoară. De ce să ascultăm, în fiecare reprezentație, aceleași 5—6 melodii ? Avem un patrimoniu de piese variate ca tematică și stil, din care ai de unde alege. Ansamblurile corale, de pildă, au dovedit o mai bună capacitate de selecție ; b) talentații și pasionații artiști amatori merită mai multă atenție din partea îndrumătorilor lor. Mă refer cu osebire, la cadrul spectacular, cam monoton, ce li s-a oferit. Ambianța în care se desfășoară dialogul cu publicul are o foarte mare importanță. Deci, s-o concepem cît mai inspirat, de la decor și costum, pînă la concepția regizorală. c) Am asistat la o competiție a sectoarelor Capitalei. Se cuvenea, în consecință, să existe în fiecare spectacol elemente specifice din viața sectorului respectiv. Chiar cîte un cîntec compus special.“ ; compozitorul și profesorul *Victor Iusceanu :* „Marea afluență de public a certificat, după mine, elocvent, calitatea reprezentațiilor. Sub raport muzical coregrafic, talentul amatorilor m-a uimit“ ; maestrul coregraf *Petre Bodeuț :* „Aș nota reușita majorității montărilor de dans folcloric, atît la ansamblurile de elevi, cît și la cele ale maturilor. Totodată am simțit prezența dansului tematic, ceea ce a îmbogățit spectacolele în planul eficienței educative.“ ; poetul *Ioan Meițoiu :* „Menționez cu precădere, calitatea unor reușite momente de montaj literar-muzical, care au conferit solemnitate prologurilor și finalurilor de spectacol.“ ; folcloristul *Florin Georgescu :* „Sub aspectul integrării în spectacol a muzicii folclorice aș sublinia un detaliu scăpat din vedere în majoritatea spectacolelor pe care le-am vizionat și anume, limitarea la un anumit gen, cel al cîntecului de joc, cînd ar fi trebuit abordate cu aceeași eficiență cîntecul propriuzis, balada, doina, ș.a.“

Ediția din acest an a festivalului-concurs „Arenele Romane“, angrenînd zeci de formații ale interpreților amatori din Capitală, a atras zeci de mii de spectatori, a constituit un vibrant omagiu dedicat celor două remarcabile evenimente : 30 de ani de la Eliberare și Congresul al XI-lea al P.C.R.

Constantin RĂSVAN

Yoko Sato-Albert Guttman

Deși stagiunea muzicală propriu-zisă era închisă, ARIA a programat un concert — și chiar un concert bun — invitînd pe violonista japoneză Yoko Sato care împreună cu pianistul Albert Guttman a dat un recital la Sala mică a Palatului.

Tînăra violonistă, în vîrstă de 24 de ani, are nu numai un important palmares artistic, constînd în premii la notorii concursuri internaționale (Ceaikovski, Marguerite Long — Jacques Thibaud și Paganini) dar și o bogată activitate concertistică.

Programul a fost axat într-o largă măsură pe lucrări ce necesitau o virtuozitate deosebită, debutînd frumos, cu *Sonata în fa minor („Mormîntul“)* de Locatelli-Ysaye, unde interpreta ne-a dezvăluit alături de expresia dramatică a melodiilor, remarcabila tehnică de arcuș în registrul înalt, de asemenea tehnica-i de arpegii, executate cu o mare ușurință. Cantabilitatea sa a avut multă dulceață în pasajele *Adagio* iar dublele coarde au fost luate fără greș, cu justețe. Pianistul Guttman, artist pe care îl apreciem, a cîntat cu muzicalitate și cu mult tact, dînd prioritate violonistei care are, de altfel, un ton curat și, deseori, mare.

Yoko Sato a atacat în chip curajos și *Ciaccona* de Bach pe care o studiase bine. S-ar fi cuvenit însă ca pe alocuri, să cînte cu mai multă pondere. Uneori s-a grăbit — ceea ce nu era cazul — de unde unele mici scăpări de execuție. Dar, cu timpul, va cuceri desigur și acel „lest“ reclamat de magnifica lucrare și cu care ne-a obișnuit de mult, marele, inegalabilul nostru Enescu.

Sonata a III-a în re minor de Brahms, putem spune că a fost bine construită. Guttman, ireproșabil. Dar și aici s-a făcut simțită o anumită propulsiune către trecerea cît mai rapidă, a lucrării, justificată însă, recunoaștem, cu deosebire în acel *Presto agitato* final. În *Adagio*, prelungirea prea insistentă, în final a acelui *vibrato* va forma iarăși un punct de reflecție pentru această foarte înzestrată violonistă.

În sfîrșit : *Campanella* de Paganini — piesă care va fi figurat obligatoriu, credem, la Concursul din 1972 de la Geneva unde violonista a luat premiul II. S-a văzut bine (ca și în *Capriciul al 24-lea)* că Yoko Sato mizează îndeosebi pe virtuozitatea violonistică, paganinescă, acrobatică. Ea a avut momente de bravură de-a-dreptul uluitoare.

Ne-a făcut apoi, la sfîrșit, multă plăcere și prin amintirile pe care ni le-a redeșteptat, *Havaneza* de Saint Saëns, una din piesele favorite ale lui Jacques

Thibaud. A fost un recital, în genere, destul de reuşit şi ne-am bucurat să vedem că sala de concert era foarte populată, consecinţă, desigur, a programului anunţat, deosebit de atractiv — ceea ce este de reţinut.

Omagierea lui Armstrong

La Biblioteca Americană a avut loc, în trei seri consecutive, o comemorare a celebrului muzician de jazz Louis Armstrong, la care a participat un public numeros, public care, într-o largă măsură l-a urmărit şi direct, cu cîţiva ani în urmă, cu prilejul Concertului pe care l-a susţinut împreună cu formaţia sa în Sala mare a Palatului.

De data aceasta, d-na Lucille Armstrong, soţia sa, a vorbit despre omul care a fost Louis Armstrong, aşa cum l-a cunoscut de-a lungul celor treizeci de ani de conviețuire. Cu simplitate şi cu o modestie exemplară. Conferenţiara a arătat existenţa armonioasă, fericită, pe care a avut-o lîngă soţul său, fără a omite faptul că i-a declarat categoric : „Ştii cît ţin la tine Lucille, dar pentru mine trompeta reprezintă primul lucru..." A trecut în revistă debuturile lui Armstrong care a cîntat mai întîi într-o formaţie militară, apoi, treptata sa ascensiune şi bucuria sa de a trăi ca şi dragostea sa pentru copii. De altfel, veşnic, a spus d-na Armstrong, după marele artist se ţineau totdeauna zeci de copii.

Admiraţia de care se bucura atingea uneori freneticul şi în numeroasele diapozitive cu care a fost ilustrată expunerea sa, l-am putut vedea pe Louis Armstrong, purtînd, la Buenos Aires o mască făcută anume pentru a-i feri faţa de cei ce ţineau cu orice preţ să i-o atingă...

Turneele sale care le-au purtat pretutindeni în lume au fost înfăţişate într-o largă măsură, cu atît mai mult cu cît marele artist purta cu sine totdeauna un aparat de fotografiat.

A vorbit apoi despre Armstrong, luîndu-i totodată un interview soţiei sale, dr. Willis Conover, de la Radioteleviziunea Americană, cunoscut din emisiile sale de la Radioteleviziunea americană.

Într-una din seri a fost proiectat filmul „Înalta societate", în care Louis Armstrong a apărut într-o secvenţă atît ca muzician cît şi ca actor.

În ultima seară formaţia noastră *Dixielend*, iniţiată şi condusă de inginerul Mihai Berindei a cărui activitate de propagare a muzicii de jazz în rîndurile tineretului şi cu deosebire ale studenţilor este notorie, a interpretat cunoscutele piese din repertoriul lui Armstrong. *Bassin-street* blues, *Tinroof blues* (Acoperişul de tinichea). *All of me* (Totul de la mine), *I found a new baby* (Am găsit o nouă fetiţă) ş.a. Interpretarea la care au participat alături de Mihai Berindei (trompetă) Victor Beteli (clarinet), Marcel Maican (trombon), Johnny Răducanu (pian) şi Eugen Gondi (baterie) a fost foarte bună şi, pe cît s-a putut, apropiată de stilul lui Armstrong, cu arătarea că solo-urile vocale au fost realizate instrumental.

Cu acest prilej, dr. C. W. LaSalle, directorul Bibliotecii americane a adresat un călduros cuvînt de rămas bun publicului, mulţumind pentru chipul în care a fost susţinut în activitatea artistică şi în genere culturală pe care a desfăşurat-o în calitatea sa.

J.-V. PANDELESCU

Violonista Victoria Başta

Către sfîrşitul stagiunii de concerte am putut audia trei recitale ale violonistei Victoria Başta, tînără interpretă şi cadru didactic la Conservatorul bucureştean. Apariţiile sale în recitale impun în primul rînd printr-o ţinută artistică deosebit de sobră, în care naturaleţea şi sinceritatea interpretării se îmbină cu concentrarea şi plăcerea cu care transmite ascultătorilor fiorul unor momente de autentică elevaţie.

În primul recital, Victoria Başta a interpretat *Sonata a II-a, în la minor*, pentru vioară solo, de Johann Sebastian Bach, pagină de mare densitate emoţională, în tălmăcirea căreia temperamentul artistei şi-a putut dezvălui în voie farmecul. În restul programului, acompaniată de pianista Doina Micu, de asemenea o artistă cu real rafinament, Victoria Başta a reuşit o interesantă şi avîntată tălmăcire a *Sonatei op. 162,în La major, „Marele Duo"*, de Schubert — poate momentul cel mai convingător al serii respective.

A urmat o primă audiţie din literatura românească de cameră : *Piesa de concert pentru vioară şi pian* de Wilhelm Berger,pe care cele două interprete au redat-o cu spontaneitate şi strălucire. Lucrarea, de mici dimensiuni dar bogată în substanţă, conţine elemente caracteristice pentru stilul compozitorului. Contrastele viguroase sînt subliniate de scriitura instrumentală măiestrită, compozitorul fiind un excelent cunoscător al resurselor violonistice.

Sonata în Sol major, pentru vioară şi pian, de Lekeu a încheiat recitalul, lăsîndu-ne impresia unei interpretări îngrijite, în care corectitudinea şi atenţia pentru sublinierea detaliilor au trecut pe primul plan, estompînd întru cîtva romantismul nostalgic specific compozitorului belgian.

În cele două recitaluri date în cadrul Studioului de concerte al Conservatorului, violonista Victoria Başta a atacat cu curaj ciclul integral al *Sonatelor* şi *Partitelor solo* de Bach pe care atît de puţini artişti ai noştri cutează să-l cuprindă în repertoriul lor. Sînt demne de relevat eleganţa sobră cu care solista a redat piesele de dans din partite, construcţia clară a marilor pagini polifonice din sonate, precum şi justeţea intonaţiei, bine controlată şi în momentele de mare complexitate armonică, acele momente care sînt adevărate pietre de încercare pentru orice virtuoz al instrumentului. Arcuşul ferm al Victoriei Başta ne-a cucerit pe de-a-ntregul, făcîndu-ne să regretăm că prea rar ni se oferă ocazia de a asculta această veritabilă artistă.

Ileana BAŢIU

INTERVIU

cu Ion Românu

Prezență activă în planul vieții noastre muzicale, Ion Românu, director al Filarmonicii „Banatul", și-a legat numele de Corul Combinatului Siderurgic din Reșița la pupitrul căruia a obținut importante premii la concursurile republicane, fiind un timp directorul Școlii medii de muzică din Reșița, iar între 1955—1970 dirijor al Corului Filarmonicii „Banatul" din Timișoara. În repetate rînduri, a dirijat, ca invitat, Corul Radioteleviziunii, Corala Filarmonicii „George Enescu" și Corul Filarmonicii „Moldova" din Iași, ansambluri cu care a realizat și cîteva imprimări discografice. Un rod al preocupărilor didactice, desfășurate ca profesor de dirijat și ansamblu coral în cadrul Universității timișorene, este tratatul *Dirijorul de cor și cîntul coral* — în două volume. Ion Românu este membru al Centrului internațional de studii muzicale din Roma.

Aflat, de mult timp, în fruntea personalităților care orientează întreaga activitate a formațiilor corale de amatori din țara noastră, v-aș ruga să fixați cîteva repere ale acestei probleme, căreia îi acordați o importanță maximă.

Mișcarea corală de amatori, prin amploarea și obiectivele ei, reprezintă pentru mine, și cred că pentru toată lumea, problema nr. 1 a vieții noastre muzicale. Hotărît lucru, corul este cel mai eficace mijloc de educație muzicală a maselor largi, întîi pentru că poate însuma mai mulți inși, al doilea pentru că relațiile sociale și familiale ale coriștilor atrag prezența, fie ea numai pasivă pentru moment, a altor persoane și, în al treilea și ultimul rînd, pentru că muzica vocală este cea mai accesibilă auditoriului. Trebuie, de asemenea, să ne însușim accepțiunea că o formație corală amatoare reprezintă nu numai un colectiv muzical ci și o *entitate* socială, cu relații binedeterminate între membrii săi. Că, pe măsură ce activitatea artistică se prelungește în timp, se nasc tradiții, se statornicesc relații pe bază de activitate neîntreruptă între membri, se alcătuiesc statute etc. Așa trebuie văzute vechile noastre reuniuni sau societăți corale ale lui Kiriac, Musicescu, Vidu, Dima, Drăgoi și alții... care au desfășurat o muncă artistică prodigioasă și constantă. Firește, astăzi avem alte condiții și un alt climat. Politica culturală a statului nostru socialist a asigurat propășirea muzicii instrumentale, incomparabil extinsă față de ce a fost.Corul rămîne însă principalul mijloc de educație muzicală, deoarece reprezintă o practică *activă* a muzicii bune precum și calea cea mai naturală de pregătire pentru sala de concerte simfonice. De aceea, nu e de mirare preocuparea conducerii de Partid și de stat față de uriașa oaste a cîntăreților amatori. Niciodată nu au existat atîtea formații corale, ajutate și stimulate în creșterea lor.

Personal, sînt strîns legat de mișcarea corală a amatorilor, în sînul căreia am lucrat timp de aproape 15 ani ca dirijor al Reșiței. Această aderență mă face să desprind unele aspecte nesatisfăcătoare în corala amatoare, tot mai vizibil de cîțiva ani încoace, pe care le-aș grupa după cum urmează : a) Activitatea sporadică a numeroase formații corale care, fiind pe un timp anumit în atenția organelor culturale, duc o muncă cu caracter de campanie pînă la vre-un concurs și apoi își încetează activitatea. O confruntare a realității, privind numărul corurilor active, cu statisticile centrelor de îndrumare metodică ar da la iveală nepotriviri surprinzătoare ; b) Frecvența slabă la repetiții. Marile ansambluri corale din întrecerile anilor 1949—1959 — se împuținează. Tot mai rar se văd formații cu 100 de membri activi ; c) Numărul tinerilor încadrați (cu referire la vocile bărbătești) descrește îngrijorător ; d) Calitatea interpretării, dacă sîntem optimiști, este staționară : dar eu consider că este în regres. Fac abstracție, evident, de cîteva corale dintre care unele ne-au reprezentat cu cinste și peste hotare, ca de pildă cele din Ploiești, Pitești, Lugoj, Brăila și alte cîteva. Acestea sînt capabile să susțină concerte întregi, dar cîte sînt ca ele ? După mine, explicația trebuie căutată în așezarea muzicii și ansamblului coral în învățămîntul general și mediu.

Astfel stînd lucrurile, ne-ar interesa, în continuare, părerile dvs. legate de condițiile unei bune școli care se ocupă cu formarea dirijorilor.

Neîndoielnic, dirijatul coral, în Conservatoare, este încredințat unor cadre didactice cu experiență îndelungată și cu rezultate artistice apreciabile. Sub îndrumarea acestora s-au format multe elemente capabile, care activează cu rodnicie în țară. Ceea ce i se poate reproșa școlii noastre dirijorale este lipsa de sistematizare a materiei. Evident, privit din acest punct de vedere, dirijatul este o disciplină relativ tînără, care s-a constituit în alte părți de-abia de vreo 4—5 decenii încoace. Mă refer la așezarea metodică a disciplinei pe marile ei capitole : tehnica manuală, voce corală, dicțiunea, dinamica, tempoul, stilistica etc... Toate acestea solicită un studiu aprofundat, pe probleme, luate una cîte una și puse apoi în practică în primii doi ani de învățămînt. Perioada mi se pare lungă, dacă ne gîndim la crearea reflexelor dirijorale, la aplicațiile legate de dicțiune, emisiune, intonație etc... Metoda practicată de noi în Con-

servatoare, care constă în asimilarea și rezolvarea problemelor pe măsura ivirii lor pe parcursul piesei (dintr-un repertoriu X de lucrări), eliminînd sau ignorînd principiile de bază ale disciplinei expuse organizat într-un *curs academic*, mi se pare rămasă în urmă. Și dacă mai adăugăm că la noi nicăieri nu se predau cunoștințe despre *vocea copilului* pînă la mutație, despre caracteristicile corului de copii și ale literaturii aferente acestui cor — probleme cardinale pentru viitorul profesor de muzică și dirijor în același timp — atunci lacuna pare pe deplin conturată. Ori, educația corală a copiilor este baza întregii noastre mișcări corale. Gavriil Musicescu și Ion Vidu, ca să nu amintesc de alții, sînt strălucite exemple, care și-au construit marile lor ansambluri corale cu voci de copii și de bărbați. La fel, asociațiile corale din străinătate, multiseculare, care cultivă doct glasurile cristaline ale celor mici. Nu trebuie să se înțeleagă că pledez împotriva vocilor feminine, ci dimpotrivă. (Grija pentru cultivarea vocii colective nu trebuie lăsată în seama profesorului de canto, care vizează alt obiectiv : solistica).

In continuare, procesul de învățămînt din ultimii doi ani de Conservator ar trebui să se axeze pe practica corală și pe aprofundarea problematicii din primii doi ani. Practica să se facă în Conservator precum și, mai ales, în afara lui, la corurile de amatori din localitate. Totul s-ar putea încheia la examenul de stat cu o jumătate de program de concert, sau măcar cu cîteva piese dirijate în public de către absolvent. Procesul de formare al unui dirijor este, fără îndoială, îndelung. El nu se termină la absolvirea Conservatorului și nici curînd după aceea. Important este ca premisele puse de către Conservator să fie valabile și să fie urmate de o muncă profesională neîntreruptă.

Bogata experiență dirijorală a dvs. și, mai ales, pasiunea pentru creația românească mă determină să vă solicit părerea în privința contribuției aduse — în planul valorilor certe — de către muzica corală a zilelor noastre.

Creația corală contemporană, cu referire specială la cea românească, a îmbogățit în mod cert literatura genului prin cantitate și mesaj. Astăzi, avem la îndemînă un imens repertoriu de o valoare inestimabilă, începînd cu cîntecul de masă și pînă la marile lucrări vocal-simfonice. Universul sonor al tehnicii componistice contemporane, coloritul atît de diversificat, dar mai ales conținutul ideatic al lucrărilor ce reflectă nemijlocit măreția de epocă a vremii noastre sînt, după mine, trăsături caracteristice ale școlii românești de astăzi. O lucrare contemporană pune probleme noi și de multe ori dificile, care încearcă puterile ansamblului (noutăți în armonie, metro-ritmică, intervalică etc...) și a căror rezolvare duce la sporirea tehnicității și forței de expresie (dificultățile sporesc dacă, uitînd de ambitusul vocilor rămase de veacuri aceleași, compozitorul scrie uneori în registrul supraacut !). Cine a cîntat de pildă corurile lui Paul Constantinescu, inclusiv madrigalele, sau ale lui Alexandru Pașcanu, a avut senzația înfăptuirii unui lucru nou într-o sonoritate inedită.

O latură importantă a activității dvs, o constituie preocupările legate de conducerea Filarmonicii „Banatul". Ce apreciați ca realizări certe dintre activitățile desfășurate în stagiunea care s-a încheiat ?

Sînt destule. Grija noastră de căpetenie s-a îndreptat spre interpretarea a peste 30 de lucrări simfonice și vocal-simfonice românești, multe din ele în primă audiție. Iată cîteva titluri : Gh. Dumitrescu — Oratoriul *Din lumea cu dor în lumea fără dor*, Dan Buciu — *Cantata „Genesis"*, Tiberiu Olah — *Simfonia pentru coarde*, Ionel Perlea — *Variațiuni pe o temă proprie etc...* Aceste creații, cărora am căutat să le asigurăm calitatea interpretării — prin care să le impunem atenției publicului meloman, reprezintă prezența activă a Filarmonicii la cea de a 30-a aniversare. Ne-a preocupat și ne preocupă în continuare opera de creștere și formare a publicului de concert — care solicită o constanță de lungă durată în acțiuni de îndemînare la întocmirea programelor muzicale gradate. Am susținut un nou ciclu de concerte dedicate pionierilor din clasele a V-a din Timișoara, care s-a încheiat în vara acestui an cu un concurs — ghicitoare. În paralel s-au desfășurat microstagiunea studențească, ca și deplasările noastre permanente în localitățile Jimbolia și Ciacova. Apoi, am acordat o mare atenție tinerilor interpreți cu posibilități solistice, instrumentiști intrați nu de mult în orchestră, cărora le-am asigurat prilejuri de afirmare. Recent, unul din ei, violoncelista Alexandra Guțu, a cîștigat lauri la Concursul ce poartă numele marelui dispărut, Pablo Casals, de la Budapesta. Pe viitor ne gîndim la o săptămînă a tinerilor interpreți, care să se desfășoare în sala mare de concert. Sărbătorim printr-un șir de manifestări muzicale, pe Sabin V. Drăgoi, de la a cărui naștere s-au împlinit 80 de ani. Nu știu dacă celelalte instituții muzicale vor marca aniversarea (eu m-aș bucura nespus de mult !) dar Timișoara, în care marele muzician a trăit și activat cea mai îndelungată și laborioasă perioadă a vieții sale, are datoria să o facă.

V-aș ruga să completați discuția noastră cu cîteva idei legate de proiectele personale.

De cîțiva ani încoace, din motive de sănătate, sînt silit, din păcate, să-mi retrag activitatea dirijorală. Aș fi mulțumit să pot duce pînă la capăt cu Electrecord realizarea celui de al doilea disc de muzică corală cu lucrări de Nicolae Ursu, Filaret Barbu, Sava Ilin, Ion Crișan și alții... În prezent lucrez, din încredințarea Comitetului județean pentru Cultură și Educație Socialistă — Timiș, la alcătuirea unei antologii corale bănățene, adnotată și comentată, dedicată dirijorilor. În proiect : *Probleme de stilistică în muzica corală.*

Anton DOGARU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

La culture musicale dans la société socialiste roumaine

par Dr. Vasile TOMESCU

La civilisation socialiste constitue le degré supérieur de l'ère moderne, l'ère de la science et de la technique, de l'héroïsme et de la témérité, de la noblesse et de la haute morale, de la vie esthétique élevée et, tout cela, parce que l'idéal du nouveau régime étant d'établir une relation de concordance fertile entre la condition matérielle et la spiritualité, elle a assumé la tâche d'assurer le développement harmonieux de la personnalité humaine.

Dans ce climat qui entrelace l'utile à ce qui rend l'homme capable de se réaliser lui-même, quels sont donc le rôle et la place de l'art musical ? Celui-ci a-t-il été et reste-t-il un divertissement, une muse égarée dans le jardin ésotérique des gratuités dans des zones abstraites ou, tout au contraire, constitue-t-il un important et permanent fait de culture, une action avec de profondes implications esthétiques et éducatives, par conséquent, sociales et politiques ?

Les valeurs de la tradition.

Nous n'évoquerons pas le rôle de la musique dans l'envolée éternelle et universelle de l'humanité vers le progrès social, vers la culture et la civilisation, car l'histoire a déjà eu soin de placer pour toujours sur les cîmes des réalisations spirituelles — aux côtés des Aristote, Galilée, Einstein, Dante, Shakespeare, Goethe ou Tolstoï, aux côtés des Michael-Ange, Rembrandt ou Van Gogh — les Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Tchaïkovsky, Debussy, Stravinsky, Enesco. Nous plaiderons cependant pour la responsabilité qui revient à la société contemporaine de restituer à notre époque les grandes valeurs musicales, dans le sens de leur mission fondamentale — qui est celle d'élever l'esprit humain, en l'incitant à s'élancer vers les couches supérieures. Nous le ferons parce que, malheureusement, à notre époque on voit — comme expression de certaines tendances faussement modernistes et de l'éloignement des unes des valeurs et des vérités artistiques pérennes — Bach trivialement traité par tel ou tel ensemble ressortissant à la périphérie de la musique... légère, Mozart apprécié, simplement parce qu'il „délasse" et „délecte agréablement" l'esprit, en un mot parce qu'il „amuse", Beethoven, enfin, en butte à être démythifié au moment même de son bi-centenaire.

Heureusement pour cette même époque, la nôtre, de célèbres musiciens, interprètes et ensembles roumains ou étrangers, nous offrent, avec un art magistral et une parfaite dignité, les grandes valeurs musicales transmises par la postérité. Dans les salles de concerts et de spectacles, des ensembles, des solistes et des chef d'orchestre remarquables officient dévotement Bach, Mozart, Beethoven, Wagner et Verdi, Enesco et Bartók et tout dernièrement encore nous avons écouté avec émotion sur la scène de l'Athénée Roumain l'ensemble musical de la Maison de Culture du I-er Secteur de Bucarest interpréter l'opéra *La Reine des Fées* d'Henry Purcell. Au Studio de la Radio-Télévision Roumaine, à côté de la contribution de haute tenue des musiciens de profession, celle des ensembles de l'as-

sociation des amateurs „Muzica" apportait un authentique hommage à l'art musical roumain et universel. La IX-e Symphonie de Beethoven dont la première interprétation bucarestoise avait jadis marqué le moment de maturité de la vie musicale de cette ville, figure actuellement dans le répertoire de tous les orchestres du pays. Pour ce qui est du mimétisme de la dénaturation antiartistique des valeurs classiques et aussi de certains chefs-d'oeuvre du folklore national, ce n'est là qu'un phénomène accidentel sur le tronc vigoureux de la musique roumaine, une sorte d',,allergie" à l'égard du normal, du beau et du bien, mais dont l'éradication pourtant s'impose. D'autant plus que, face à la richesse extraordinaire des aspects que présente l'art musical moderne et contemporain universel, la Roumanie a encore beaucoup à faire pour porter à jour le répertoire, notamment dans le domaine symphonique et de l'opéra — demeuré parfois de dizaines d'années en retard — ainsi que pour une édification correspondante du public. Si, envers des rhapsodes-créateurs — tels que Grigoraș Dinicu, Maria Tănase ou, actuellement, Gheorghe Zamfir — on ne saurait avoir qu'une chaude admiration et un véritable culte, comment cependant laisser le public sous l'influence de tel ou tel pseudotroubadour et de tel autre groupe musical qui, manquant de talent ou de personnalité éthique et esthétique, mélangeant les styles et en en confondant le sens musical, les annulent ?

Quel est le rôle et quelle est la place que détient la musique roumaine dans la vie du peuple et comment elle figure dans la civilisation contemporaine, voici des questions qui nous touchent de près, des thèmes qu'il convient de débattre longuement. En effet, maintenant d'anciens préjugés et un manque notoire d'information, des traités d'histoire de la musique universelle publiés à l'étranger, des fiches de dictionnaires musicaux qui jouissent d'un renom certain, de même que, parfois, des essais élaborés dans le pays — pour ne plus parler d'ouvrages d'histoire générale ou même d'histoire des civilisations — veulent que les débuts de la culture musicale roumaine n'aient eu lieu que très tard,peu avant notre époque, et que ceux-ci n'aient fait que s'ajouter, purement et simplement, à des couches hétérogènes de culture musicale. Mais pour celui qui approche la vérité des relations historiques, philosophiques et littéraires consacrées, des témoignages épigraphiques conservés des cités pontiques, daces et romaines, des vestiges d'amphithéâtres et de bâtiments de culte, des bas-reliefs de la Colonne Trajane ou du trophée d'Adam-Clissi, des oeuvres d'art datant de l'époque des synthèses culturelles daco-romaines, de même que la persistance dans le folklore roumain actuel du mythe orphique professant le pouvoir magique de la musique d'humaniser la nature et d'en changer les lois (comme, par exemple, dans les ballades „Mihu Copilu", Mioritza", „Ghiță Cătănuță"),le maintien de quelques créations musicales d'inspiration antique, enfin l'analyse même des structures rythmiques, modales et hétérophoniques propres au *mélos* roumain, attestent d'une manière péremptoire les riches traditions de la culture musicale nationale, la continuité d'un admirable legs artistique.

Dès la fin du premier millénaire, lorsque le processus d'ethnogenèse du peuple roumain avait pris fin, des manuscrits musicaux circulaient dans le pays, formant un trésor artistique aujourd'hui déchiffré et publié par des spécialistes roumains et consacré par la musicologie universelle. Au Moyen Age des centres de culture s'élevaient qui, pendant des siècles, feront fleurir le génie créateur des chanteurs et des rhapsodes de l'histoire roumaine, embellissant artistiquement la vie du peuple, ainsi que l'ont fait les peintres des admirables fresque des Monastères de Voronetz et de Moldovitza, ou les auteurs des troublantes chroniques du passé de la race roumaine. L'école de Putna, les moines Eustache et Filothée, donnèrent de l'éclat à la culture musicale ancienne. Il n'y a pas longtemps, j'ai pu écouté — accompagnant une émouvante évocation à la Télévision du patriotisme du prince Brancovan — un merveilleux hymne d'époque, d'inspiration profane roumaine. Les chroniqueurs nous apprennent que la chanson roumaine était toujours présente aux moments importants de l'histoire du pays, comme par exemple lors de la première union des Roumains, proclamée à Alba-Iulia, sous le règne du Prince Michel le Brave. Les chansons des haïdouks qui enflammaient les coeurs des braves dans la lutte menée pour „rétablir la balance de la Justice" — suivant l'expression d'Alecu Russo —, les ballades anti-ottomanes, les chansons racontant les exploits d'Etienne le Grand, connues par un d'Hauterive au XVIII siècle, les *doïnas,* les lamentations, les danses, tiendront éveillée la conscience musicale nationale étant conservées en transcription dans de célèbres *codices,* dont celui élaboré par Ioan Căianul au XVII siècle, et feront l'objet de références inédites de la part du prince érudit Démètre Cantemir, qui fut en réalité le premier ethnographe roumain d'importance mondiale, brillant représentant de la science et de la pratique musicale, au confluent de l'Orient et de l'Occident.

Vers la fin du Siècle des Lumières et jusqu' au moment de la grande révolution bourgeoise-démocratique, lorsque les formes de vie musicale de type classique occidental commencent à pénétrer dans cette partie de l'Europe, dans les Principautés Roumaines et en Transylvanie existait déja une culture musicale distincte et fleurissante, qui avait réuni les anciennes traditions de l'art populaire aux valeurs et expériences venues de l'Orient et de l'Occident, en rendant plus complexe l'art des

compositeurs d'école, de même que la sensibilité de ces bardes de la musique populaire — les *laoutars*.

De ce vaste univers d'éléments expressifs, par un apport novateur de sélection dans l'esprit de ce que Macaire appelait „patrioticeasca grăire" („langage national") et Anton Pann „românire" („roumanisation"), le génie de la musique nationale est issu triomphant, génie qui devait s'affirmer tout d'abord dans la chanson sociale-patriotique de G. Stephănescu, C. Porumbescu, G. Musicescu, G. Dima, ensuite dans la musique instrumentale et de théâtre musical de Al. Flechtenmacher, E. Caudella, I. Mureşanu, C. Dimitrescu et autres.

Les événements qui ont réalisé l'Etat Roumain indépendant et l'Union nationale ont été aussi féconds pour l'art musical, ainsi qu'ils l'ont été pour la poésie militante d'Alecsandri, Eminescu et Coşbuc, pour le théâtre de Caragiale, pour la peinture animée de patriotisme de Grigorescu, alors que l'héroisme de la classe ouvrière, communistes en tête, sera glorifié dans le vaste fond de chansons révolutionnaires animant les masses populaires dans leur lutte pour la libération sociale et nationale, pour la victoire du régime nouveau.

En général, le XIX siècle, qui, pour la musique, signifie une période dite des „précurseurs", a connu une continuelle accumulation d'expériences, une prise de conscience graduelle mais ferme de l'existence d'une école de musique nationale, du rôle humaniste de l'art musical. G. Musicescu et D. Gh. Kiriac l'affirmeront tout d'abord, alors que l'épanouissement viendra avec G. Enesco, M. Jora, T. Brediceanu, M. Andricu, S. Drăgoi, D. Cuclin, M. Negrea, Paul Constantinescu, Th. Rogalski, Z. Vancea, C. Silvestri, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, S. Toduţă et d'autres.

La problématique supérieure d'ordre esthétique et stylistique abordée par nos compositeurs de marque est organiquement proche de celle des lettres et des beaux-arts des premières dizaines d'années du siècle, dominée par les idéals humanistes et démocratiques ainsi que par le principe d'une mise en valeur des thèmes de la vie, de la pensée et de la sensibilité roumaines, sous des formes élevées et complexes. La tragédie lyrique *„Oedipe"*, la *III-e Sonate en caractère populaire roumain*, la *Suite Villageoise* de Georges Enesco, ainsi que le drame social-psychologique *„Năpasta" (Fausse accusation)* et *„Divertissement rustique"* de Sabin Drăgoi, ou bien la suite *„Priveliști moldovenești" („Paysages moldaves")* de Mihail Jora, la comédie musicale *„O noapte furtunoasă" („Une nuit orageuse")* et le ballet *„Noces dans les Carpathes"* de Paul Constantinescu, l'opéra *„Păcat boieresc" („Péché de boiard")* et la suite *„Contes du Grui"* de Marţian Negrea, expriment tout aussi profondément et essentiellement la spiritualité du peuple roumain, sa lutte portée vers le mieux, que l'ont fait les oeuvres de littérature ou d'art de la même époque.

De part et d'autre une confrontation permanente a eu lieu entre ce qui représente les aspirations élevées de la nation et ce qui est éphémère, périphérique, insignifiant, tant dans la culture que dans l'art.

Création et culture musicale contemporaine.

L'esson de la musique contemporaine roumaine, domaine spécifique de la civilisation roumaine des années du régime socialiste, est né des convictions humanistes et profondément patriotiques, de l'esprit démocratique engendrant une conduite sociale et artistique correspondante, des sentiments d'adhésion à l'oeuvre transformatrice commencée par le Parti de la classe ouvrière. Si, il y a plus d'un demi-siècle, la Société des Compositeurs Roumains affirmait comme une sorte de profession de foi l'idée qu'un „lien devait unir celles d'en haut et celle d'en bas", c'est-à-dire les formes complexes supérieures de l'art et le phénomène de la culture musicale déployée au niveau des couches de la nation, aujourd' hui, ces nobles désidérata sont devenus une réalité depuis l'instauration du régime populaire.

Les efforts de création, d'interprétation, d'éducation musicale et d'exégèse de la musique sont actuellement réunis dans une action unique de culture inscrite au programme d'édification d'une société nouvelle, programme élaboré par le Parti et exécuté par des millions de talents et d'énergies créatrices. La création contemporaine, la vie musicale, la pensée théorique dans ce domaine expriment cet effort et le soutiennent avec dévouement et prestige. Le caractère spécifique de la musique roumaine actuelle consiste précisément dans le fait que ses serviteurs la dirige vers l'homme de la nation socialiste, vers les vérités de vie d'une telle société. Pour être empreints d'une vibration humaniste-patriotique, d'une pensée généreuse et d'une sensibilité élevée, les ouvrages de certains compositeurs comme S. Toduţă, L. Feldman, Th. Grigoriu, T. Olah, A. Vieru, D. Capoianu, D. Bughici, Doru Popovici, A. Zoltan, I. D. Chirescu, R. Paladi, I. Vasilescu, G. Dendrino, G. Grigoriu réprésentent, pensons-nous, les attributs profonds d'un acte de culture de la société roumaine actuelle, inscrite avec dynamisme dans l'époque contemporaine. L' interprétation inspirée et magistrale des orchestres symphoniques, des ensembles d'opéra et d'opérette, de chants et de dances, du Choeur de la Philharmonie dirigé par D.D. Botez, du Choeur de la Radio-Télévision, des solistes — tels que I. Voicu, V. Gheorghiu, N. Herlea, L. Spiess —, sont le fruit d'autant de musiciens qui s'imposent dans le paysage culturel des villes et des villages, des écoles et des maisons de culture, des cercles d'amateurs de

musique recrutés parmi la jeunesse, l'armée les écoliers d'élite, les artistes populaires qui — réunis aux artistes de profession — répandent la renommée de la musique de notre pays à travers le monde. En même temps, c'est l'indice d'une vie musicale de plus en plus riche et expressive.

Continuer les grandes traditions de culture musicale roumaine, renouveler cette culture à la source de la vie socialiste, n'est pas seulement le désir des artistes de profession, mais aussi des innombrables amateurs, les jeunes en particulier. Relevons ainsi l'effort des élèves qui constituent le Choeur du Lycée Pédagogique de Botoşani, s'affirmant dans le cadre de la compétition „Le chant de la Patrie" en interprétant la jolie chanson „Cadeau de noce" de Radu Paladi ; remarquons également ces jeunes ouvriers qui, dans le cercle des „Amis de la musique" des Usines „23 Août" de Bucarest, s'engagent directement dans un franc dialogue avec les compositeurs, interprètes et musicologues ; les chanteurs et l'ensemble nouvellement constitué „Le chant de la Roumanie" qui poursuit à Tîrgoviste — dans les conditions de la vie actuelle — les belles traditions de l art musical roumain.

En caractérisant le développement musical roumain le long des trente années qui se sont écoulées depuis la libération du pays, la musique et la vie musicale roumaines — tout en accumulant les progrès, dans le sens d'une multiplication et d'un perfectionnement des formes, ainsi que d'un élargissement de la sphère sociale appelée à jouir des bienfaits de la musique — ont changé d'essence, car elles se sont transformées en une activité soutenues par des initiés pour des initiés, en d'autres mots une activité qui implique tant de la part des artistes que du public, une envergure sociale, un caractère de masse. C'est là une des formes les plus concrètes de la politique sage et ferme promue par le Parti dans le domaine de la culture nationale afin de toujours mieux approcher les hautes valeurs spirituelles et d'augmenter la fonction sociale-éducative de la musique.

Une autre particularité de la culture musicale actuelle, c'est le renouvellement permanent dont elle fait preuve en pensée, expression, moyens, en concordance avec les exigences accrues de la vie spirituelle d'une nation socialiste, tout en maintenant un lien fertile avec les traditions folkloriques et le legs du passé. Le mélos national ne cesse d'exprimer les données fondamentales de la sensibilité musicale roumaine, transfigurée dans le cadre des ouvrages de musique savante, auxquels il offre justement des ressources inépuisables d'originalité, mises en valeur par l'apport des personnalités vigoureuses et l'effet des esthétiques et des techniques novatrices. En même temps, plus que jamais, ce mélos vit intimement dans la conscience musicale du peuple roumain, des formes variées de l'interprétation et de la composition le mettant à la portée des masses, ce pendant que de multiples talents, sortis du peuple, portent vers l'avenir cette dot inestimable héritée du passé.

Si, par le passé, la musique remplissalt, comme nous l'avons dit, une fonction essentiellement critique — appellée qu'elle était à contribuer à la création d'une société meilleure, nouvelle et juste — aujourd'hui l'art des sons a des racines profondes et réalistes dans le dynamisme révolutionnaire de la vie roumaine qu'il chante et à laquelle il trace, au moyens de visionnaires contributions, un chemin ascendent. Les oeuvres de talent composées ces dernières années confirment la conviction intime des musiciens roumains actuels que seule une adhésion profonde aux exigences du monde contemporain peut amener l'accomplissement de la personnalité créatrice et assuren les chances d'une manifestation durable du talent. Pour ayoir compris cet impératif, vérité décisive dans l'orientation de leur art, les musiciens roumains s'engagent délibérément sur la voie d'un art empreint d'esprit humaniste et patriotique, dans le but suprême de contribuer à l'éducation du public, à la formation d'une conscience avancée des masses sun le monde et la vie sociale. Disposant de moyens illimités pour concrétiser leurs sentiments et idées en formes artistiques, nos compositeurs témoignent d'une force de discernement créateur et d'une maturité de leur talent lorsqu'ils s'acharnent à faire valoir les techniques de composition, le langage musical actuel, non pas comme une finalité en elle-même ou pour épater les snobs, mais, tout au contraire, pour tirer l'essentiel de ces ressources d'expression au service des thèmes majeurs de la vie. Dans ce sens, les débats de l'Union des Compositeurs, les concerts-débats organisés à la Radio-Télévision ou les articles de critique musicale contribuent amplement à délimiter ce qui est nécessaire en fait d'expérience de ce qui s'impose comme une réalisation artistique authentique ce qui est *éphémère* et *périphérique, inutile* dans l'art musical de ce qui y est *durable, significatif, précieux.*

Il faut cependent reconnaître que certains débats publics qui accompagnent les créations nouvelles ou certaines appréciations que ces dernières suscitent dans la presse, laissent parfois à désirer sous le rapport du prestige professionnel, la tenue des opinions manifestées, ou l'esprit de discernement dont elles font preuve. De la sorte, alors que des efforts et des accomplissements certains de la création et de la vie musicales roumaines, aptes d'éveiller de puissants échos socio-éducatifs, sont passés sous silence, par certains chroniqueurs du moins, d'autres recherches, s'orientant vers des directions mineures de l'art musical, sont saluées de manière tapageuse, de

puérils critères les confondant avec les valeurs permanentes de cert art.

Bien que ces carences soient connues depuis longtemps, bien qu'elles aient été souvent critiquées par des analyses *ad rem* minutieuses, aucune mesure sérieuse, efficace, n'a été prise jusqu'a présent pour y remédier. C'est une situation valable non seulement dans le domaine de la musique symphonique, vocale ou instrumentale d'opéra ou de ballet, mais aussi dans le cas des genres les plus apprécies du public : il s'agit de la musique chorale et de la musique populaire qui occupent un vaste champ de l'art contemporain mais qui, cependant, n'occupent que fort sporadiquement l'attention des critiques de musique ; quant à l'autre domaine — la musique légère — on ne saurait prétendre qu'il ne tient pas de place dans l'attention générale, mais hélàs souvent, ce sont des auteurs dépourvus de formation professionnelle qui s'y dirigent. Promouvoir les tests pour apprécier les exigences musicales du public, pour dresser le répertoire ou pour déterminer les valeurs de la création et de l'interprétation musicales, ne peut être fertile que lorsqu'on les pratiquent dans un milieu instruit du point de vue de l'esthétique musicale et capable d'un juste discernement des problèmes en cause.

Cela dit, nous approche d'un autre problème fondamental du paysage musical actuel de Roumanie, celui de l'éducation.

La permanence de la musique dans l histoire de la civilisation, son enrichissement continuel de valeurs nouvelles tant dans la création que dans l'interprétation, en rapport avec l'évolution spirituelle d'une collectivité, l'agrandissement perpétuel du cercle d'auditeurs désignent un processus obligatoire d'enseignement, une école ouverte à tous les membres de la société, de tout âge et de toute préférence. Cette école implique un système qui résume pour chaque génération l'expérience musicale de l'humanité, en partant des phénomènes élémentaires, des rythmes fondamentaux de la nature et de la vie — „l admirable semence" de la musique — afin que par une éducation permanente, persévérente et compétente, l'on puisse atteindre à la compréhension et à une juste appréciation des chefs-d'oeuvres musicaux. La musique s'apprend, comme tout autre domaine des réalisations humaines, elle doit s'approfondir par l'étude durant toute la vie, sous le rapport de ses modalités spécifiques, depuis celles qui caractérisent l'exercice „d'école", jusqu'à celles qui dénote l'art sonore essentiel. Certes, le plus sensible à l'éloquence de la musique est l'âge de la jeunesse. Non seulement pour le futur musicien de profession, mais pour le simple amateur de musique, l'apprentissage d'une pratique de l'art des sons et la formation d'une conscience musicale à l'âge où la personnalité de l'homme est en train de se modeler, est décisif. Le succès de cet effort est conditionné par le mode dont l'artiste sait être aussi un bon pédagogue, un artiste de qualité. A l'école roumaine actuelle, qu'il s'agisse de l'enseignement général ou de celui spécialement musical, la musique constitue une forme spécifique de l'éducation patriotique, un côté distinct d'élévation de la conscience sociale. Se trouvant dans une évolution perpétuelle et soumis à une continuelle modernisation, le processus de transmission de la musique implique le permanent apport de l'école, un apport conscient de sa valeur ajouté à celui des organismes de la jeunesse et des autres institutions musicales, appelées elles aussi à contribuer au développement des facultés de raisonnement, de sensibilité, de création et de délectation spirituelle de l'être humain. De nombreuses obstacles sont encore parsemés sur ce chemin ardie, notamment ceux qui dérivent du formalisme, du didacticisme qui caractérisent certaines actions de l'éducation musicale ; en les éliminant petit à petit, on assurera la promotion de méthodes amenant l'élévation spirituelle authentique, la vibration artistique de grande profondeur.

Tous ces problèmes concernant le rôle et la place de la musique roumaine dans l'histoire, ainsi que ses dimensions dans le cadre de l'art musical contemporain universel, nous appellent les uns et les autres à prêter un appui sérieux, actif, empreint du sens de notre responsabilité sociale, afin d accomplir le perfectionnement, la croissance de l'efficacité sociale-éducative de la musique, afin d'accorder à la création, à l'interprétation de la musique, et à la recherche dans le domaine de l'art des sons leur véritable sens actuel, de manière à considérer l'acte de culture musicale comme un acte capable d'attester le présent lumineux de la civilisation socialiste et plus particulièrement, apte de nous faire pressentir son glorieux avenir.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

II. 25

MUZICA — Nr. 9 — 48 p. — București septembrie 1974

Redacția și administrația: București — Calea Victoriei Tr. 141, Sector 1
Telefon: 50.30.90

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica" se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia" — Serviciul Import-Export Press - București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I:
Corul Căminului Cultural din comuna Marga, jud. Caraș-Severin.

I. P. „Informația" — c. 1541

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

octombrie 1974 10

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 10 (264) octombrie 1974

Adeziune integrală la Programul Partidului

Elaborat pe baza bogatei experiențe dobîndită de partidul nostru în cei 30 de ani care au trecut de la Eliberare, și pe baza aplicării creatoare a învățăturii marxist-leniniste în toate domeniile activității materiale și spirituale a poporului, programul stabilește cu o cuceritoare forță de convingere liniile directoare ale dezvoltării economice și sociale a României pînă în anul 1990.

Nu există nici o ramură a activității atît de diversificate a vieții contemporane care, în acest program impresionant prin amploarea sa, să nu aibă trasată, în idei clare și precise, calea de urmat în vederea edificării societății socialiste multilateral dezvoltate, avînd ca țel suprem ridicarea continuă a buneistări materiale și spirituale a întregului nostru popor, sporirea gradului de civilizație a vieții întregii societăți.

În cei 30 de ani am fost martori ai uriașelor transformări de pe urma cărora, dintr-o țară agricolă înapoiată, am devenit o țară cu un impresionant potențial industrial. Avem dovezi convingătoare că prin socializarea agriculturii producția agricolă se află în permanentă creștere. În timpul acestor trei decenii, peisajul urban al țării s-a schimbat profund. Construirea a sute de școli și case de cultură, a unui număr mare de spitale și mii de apartamente, atestă eforturile depuse pentru o viață tot mai bună a poporului nostru muncitor.

Grație sprijinului moral și material al partidului și guvernului, știința, cultura și arta au cunoscut o extraordinară înflorire, și sîntem fericiți să constatăm că creația noastră muzicală care a rămas fidelă celor mai nobile tradiții ale artei umaniste, pătrunde tot mai mult în rîndul maselor. Datorită înțelepciunii partidului în domeniul politicii externe, clarviziunii tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului și președintele statului nostru, bărbat de stat cu excepționale calități de conducător și îndrumător în toate domeniile de activitate, România a dobîndit un prestigiu deosebit în viața politică internațională.

Așa după cum, cu treizeci de ani în urmă, cucerirea de către clasa muncitoare a puterii politice și economice a constituit premisa pentru înfăptuirea măreților realizări de pînă acum, tot așa acestea constituie garanția strălucită că planul elaborat pe temeiul științei marxist-leniniste va fi încununat cu succes deplin.

În decursul celor trei decenii care au trecut de la eliberare, compozitorii și muzicologii, strîns uniți în jurul partidului, ne-am străduit să contribuim prin munca noastră la mersul înainte al societății românești.

Acum, cînd Proiectul de Program de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism se pune în discuție publică, sîntem fericiți că putem asigura partidul și pe luminatul său secretar general, tovarășul Nicolae Ceaușescu că, însuflețiți de cele cuprinse în acest program, ca artiști-cetățeni conștienți de menirea lor în societatea constructoare a socialismului, nu vom precupeți nici un efort pentru a contribui cu talentul și munca noastră la zidirea viitorului luminos, la acoperirea, după cum se arată în program, a cerințelor fiecărui individ, la dezvoltarea multilaterală a omului, la înflorirea personalității umane.

Propun ca în atenția noastră să se afle inițierea unei acțiuni deosebite, urmărind îmbogățirea creației de toate genurile, cu teme specifice diferitelor ramuri de activitate ale oamenilor muncii, cu scopul de a diversifica pe de o parte sfera tematică a creației noastre, iar pe de altă parte, de a apropia interesul unui cerc tot mai larg de auditori de muzica noastră, caracterizată prin îmbinarea unei înalte forme artistice cu o mare accesibilitate.

ZENO VANCEA

Chezăşia viitorului de aur al patriei

Trăim o epocă de impetuos progres, de continuă şi rapidă dezvoltare a mijloacelor de expresie în artă, fenomen ce corespunde întru totul aceleiaşi dezvoltări din toate domeniile de activitate omenească. Arta muzicală, atît cea interpretativă, cît şi cea de creaţie, a cunoscut în ultimele decenii o adevărată „explozie", ca instrument de comunicare, ca mijloc eficient de educaţie, ca un bun adresat celor mai largi mase de oameni ai muncii. Contactul direct pe care l-am avut cu diferite straturi ale iubitorilor artei sunetelor, mă face să afirm acest lucru, dovedit prin experienţa celor patru decenii de slujire cu credinţă a artei interpretative româneşti.

Muzicianul de astăzi, interpret virtuoz sau creator, este chemat să fie în acelaşi timp un cercetător neobosit, încadrat organic într-un proces de autoperfecţionare, un spirit larg, sensibil şi receptiv la toate înnoirile artei muzicale, la toate preocupările vremurilor pe care le trăim.

În această privinţă, documentele celui de al XI-lea Congres al P.C.R. este pentru noi toţi chezăşia viitorului de aur al patriei, crezul înalt în forţa creatoare a naţiunii române, programul înfloririi sale neîncetate.

Ion VOICU

Îndemn la curaj şi iniţiativă

Importantele documente aflate în dezbatere astăzi — şi nu trebuie să uităm că este vorba de o dezbatere la care este invitat să ia parte, practic vorbind, întregul popor — înfăţişează liniile dezvoltătoare potrivit cărora va trebui să se producă în viitor evoluţia societăţii româneşti, privită în toată complexitatea ei aproape inimaginabilă pentru mintea omului obişnuit. Sînt liniile de forţă pe care se vor concentra energiile unei întregi naţiuni ce numără în prezent peste 20 de milioane de destine individuale.

În mod necesar, paragrafele închinate în aceste documente fiecărei mari sfere de activitate în parte vor fi succinte, concentrate, esenţiale, îndeplinind — aş spune — rolul unor indicatoare de drum menite să acordeze între ele dorinţa oamenilor de a merge înainte şi logica ineluctabilă a punctelor cardinale. Dar din lectura generală a acestor importante texte se desprinde — cred — o concluzie valoroasă pentru toţi, mai cu osebire însă pentru oamenii de artă, adică pentru acei membri ai societăţii care desfăşoară poate cea mai imprevizibilă dintre activităţi. Mi-aş permite să numesc învăţătura generală ce reiese din documente : **îndemnul la curaj şi iniţiativă.**

Curaj de două feluri : curaj creator şi curaj critic.

Evident, aceste calităţi nu au lipsit nici pînă acum, şi datorită lor putem să ne mîndrim în prezent cu succesele reale ale muzicii româneşti, care nu sînt puţine. Dar a venit poate vremea ca fiecare dintre noi să reflecteze mai profund şi mai susţinut la întrebarea dacă el însuşi îşi pune într-adevăr talentul în cele mai prielnice condiţii de manifestare. Vechiul îndemn delfic : „Cunoaşte-te pe tine însuţi" implică în primul rînd o nebănuită doză de curaj şi iniţiativă.

Din păcate talentul nu poate fi sporit ; în schimb el poate fi contracarat şi neutralizat de o sumă de factori. Este deci tot timpul nevoie de eforturi însemnate şi de adevărat curaj creator, pentru a realiza valoarea artistică, pentru a cuceri originalitatea reală a gîndirii muzicale, profunzimea şi autenticitatea ei. Nu cred că societatea ale cărei trăsături se profilează la lectura documentelor aflate în discuţie va avea nevoie de lucrări convenţionale, timide, călduţe, onorabile şi inofensive sau dimpotrivă găunos-grandilocvente, de lucrări — cu alte cuvinte — lipsite de curaj creator. Socot că nu va avea nevoie nici de piese în care singurul curaj manifestat ar apărea sub forma preluării grăbite şi necontrolate a tot felul de iniţiative mai mult sau mai puţin artistice iscate prin diverse locuri. Dar va avea — fără îndoială — nevoie de o gîndire critică în stare să numească, curajos şi consecvent, reuşita — reuşită şi rebutul — rebut. Şi, în acelaşi timp, de o gîndire muzicologică aptă să intre tot mai adînc în tainele fenomenului muzical, aptă să aprofundeze incontinuu explicarea căilor încă insuficient cunoscute prin care combinaţiile de sunete pot purta şi efectiv poartă între oameni mesaje de adevăr şi frumuseţe spirituală.

Pascal BENTOIU

Sub semnul luminos al erei socialismului şi comunismului

Referindu-mă la viaţa mea, la ceea ce am reuşit să realizez pe tărîmul artei interpretative româneşti, am convingerea sinceră că oglindesc destinul comun al întregii generaţii care s-a format sub semnul luminos al socialismului şi comunismului. Am simţit din plin, alături de toţi colegii mei „madrigalişti", pe drumul afirmării noastre artistice, excepţionalele condiţii de pregătire profesională, condiţii prin care am căutat să facem cunoscute valorile artei noastre interpretative, muzica românească pe meridianele lumii.

De la bun început ne-am propus să ne asumăm rolul de propagatori ai culturii muzicale românești peste hotare. Dacă am reușit să realizăm ceva, dacă am îndrăznit să ne cristalizăm visurile, aceasta reprezintă doar o mică parte dintr-un imens salt spre progres, spre viitorul de aur al culturii noastre, așa cum este acesta prezumat în vibrantele documente ale celui de al XI-lea Congres al P.C.R.

Uniți prin aceeași datorie nobilă, pentru care eforturile nu se cuvin precupețite, ne propunem și pe mai departe, să contribuim la edificarea acestui măreț viitor.

Marin CONSTANTIN

În clocotul marilor evenimente ale istoriei

Născute în chiar clocotul marilor evenimente ale istoriei, cîntecele patriotice și ostășești au fost și rămîn expresia fidelă a sentimentelor înălțătoare. Cronică vie de-a lungul timpurilor, genul cîntecului patriotic și ostășesc a cunoscut un continuu și sensibil proces de devenire și racordare la realitățile social-istorice ale epocii pe care o animă. Tradiția este bogată, pilduitoare, ridicată pe noi trepte în anii construcției socialiste.

În lumina documentelor de o puternică și vibrantă semnificație ale Congresului al XI-lea al P.C.R., prin cuvintele de îndemn, adresate în nenumărate împrejurări de secretarul general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, noi, creatorii de cîntece patriotice și ostășești — și nu numai noi —, avem cinstea și datoria de a realiza și de aci înainte lucrări care să degaje forță și robustețe, spirit eroic, lucrări care să insufle dragostea și sentimentul de mîndrie față de tradiție, de prezent și de viitorul luminos.

Dumitru EREMIA

Participăm cu toată dăruirea

Afirm cu toată convingerea că arta muzicală românească se află într-un moment de înflorire fără precedent. Succesele muzicii românești pe orbita artei universale constituie o realitate probată de nenumărate ori.

Poate că va fi binevenită de acum înainte o mai riguroasă selecție a valorilor, în raport direct cu interesul crescînd manifestat peste hotare pentru muzica românească. Este poate nevoie mai mult ca oricînd de conjugarea eforturilor pentru a putea dărui muzicii românești un „secol de aur".

În elanul marelui avînt al condiției materiale și spirituale din patria noastră, așa cum este acesta stabilit în documentele Congresului al XI-lea P.C.R., artistul interpret este chemat să contribuie la îmbogățirea vieții contemporanilor, prin promovarea celor mai de seamă valori ale culturii muzicale românești și universale. Sîntem gata să participăm cu toată dăruirea la această nobilă acțiune.

Dan IORDĂCHESCU

Din patosul fierbinte

Din patosul fierbinte al luptei noastre pentru socialism, din vigoarea spirituală racordată la imperativele vremurilor noastre, creația muzicală inspirată de tematica ostășească are menirea de a deveni cînt politic, obiectiv de majoră însemnătate, cu implicații nemijlocite în opera de educație a tineretului aflat sub arme.

În condițiile societății socialiste multilateral dezvoltate, ale fundamentării viitorului comunist al patriei noastre, creația muzicală inspirată din tematica ostășească trebuie să constituie o vie și rezonantă prezență în contemporaneitate.

Sîntem hotărîți să surprindem în creația noastră acest concret social în maxima sa complexitate, să dăm ceasului de față și posterității opere muzicale care să reprezinte epoca noastră socialistă eroică.

Dinu STELIAN

Izvor de frumusețe

Este de-a dreptul impresionantă amploarea celor două documente, ambele de importanță covîrșitoare din punct de vedere al perspectivei istorice, care sînt supuse dezbaterii publice pentru ca astfel, întregul popor, într-un mod cu desăvîrșire democratic, să-și spună punctul de vedere și să contribuie creator la îmbunătățirea lor.

Proiectul de program al partidului, frescă amplă a trecutului glorios de luptă al poporului și partidului pentru realizarea acelor deziderate sfinte ale oricărei națiuni libere, ne prezintă în culori strălucitoare un viitor pe care ni-l dorim cu toții nouă și urmașilor noștri. Partidul nostru își propune cu grijă și competență realizarea acelor obiective vitale societății socialiste multilateral dezvoltate spre care ne îndreptăm într-un ritm viu și pe o linie neabătută.

În acest context este firească amploarea proiectului de directive al celui de al XI-lea Congres al partidului. Preocupîndu-se în amănunt de consolidarea bazei economice și de dezvoltarea ei în toate sectoarele, punîndu-se accentul pe dezvoltarea industriei și agriculturii, directivele jalonează cu precizie de amănunt, rezultat al unei vaste documentări bazată pe realități, drumul cincinalului 1976—1980 și întreaga perioadă 1981—1990.

Fiind martorii acestor măreţe proiecte, constituind parte integrantă a acestui popor care și-a propus și căruia-i revine sarcina îndeplinirii lor, creatorilor le revin sarcini de deosebită importanță. Ei trebuie, prin creații de largă accesibilitate, să cuprindă toate aspectele acestui uriaș efort constructiv, să-i surprindă cele mai semnificative detalii. Cîntecele noastre de toate genurile trebuie să devină un bun real al poporului, folosit de el, care să-l sprijine, să-l îndemne și să-l bucure cu adevărat în tot timpul de muncă și de odihnă. Compozitorii noștri trebuie să dea cîntece inspirate. Este o datorie, este o sarcină. Nu mai trebuie tolerate sub nici-un motiv cîntecele anoste, searbede, care obosesc și indispun, ne trebuie cîntece frumoase, numai frumoase și foarte frumoase. În ultimii ani s-au depus eforturi în acest sens. Lucrul este evident, s-a făcut simțit, dar nu este încă suficient. Avem exemple de muzică de mase superioară în vechile cîntece ale compozitorilor înaintași. Datoria noastră este să le depășim. Apelez la compozitorii de muzică ușoară, în special la cei tineri, să abordeze cu curaj genul cîntecului de mase. Personal, de mai mulți ani scriu intens în acest gen și consider că este de datoria tuturor compozitorilor dotați, care dispun de un bogat bagaj de cunoștințe tehnice și cărora melodia accesibilă le este la îndemînă în mod firesc, să se aplece cu seriozitate asupra cîntecului de mase. De asemenea, trebuie continuat începutul bun realizat cu doi ani în urmă la festivalul de la Mamaia în ce privește cîntecul de muzică ușoară cu tematică. Mă mîndresc cu **Izvor de frumusețe** și **O ramură spre cer** și premiile pe care le-am obținut mi-au dat o satisfacție cu adevărat deplină, ele constituind confirmarea creditului care mi s-a acordat pentru calitatea muzicii dar și pentru sensurile mesajului pe care îl conțin, credit care, spre marea mea bucurie a fost confirmat din plin de poporul căruia ele i-au fost dedicate.

Îmi închei scurtele însemnări cu convingerea nestrămutată că impresionantul tablou pe care ni-l oferă cele două documente va avea un ecou larg în inimile și în sufletele creatorilor de toate genurile, care se vor achita cu cinste de nobila sarcină care le revine : realizarea lucrărilor lor la cel mai înalt grad de măiestrie profesională, pusă în slujba poporului căruia îi sînt destinate.

Radu ȘERBAN

Luna culturii muzicale românești

Între 23 iulie și 23 August, Redacția Emisiunilor Muzicale a Radioteleviziunii a inițiat unul din cele mai remarcabile evenimente artistice ale anului jubiliar : *Luna culturii muzicale românești la posturile de radio și televiziune*, remarcabil serial de manifestări, menit să ofere iubitorilor de muzică un tur de orizont asupra trăsăturilor fundamentale ale evoluției artei contemporane românești în cei 30 de ani de la Eliberare.

Difuzate sub genericul *Luna culturii muzicale românești*, sute de programe speciale, montaje, reportaje, grupaje pe teme muzicale, anchete — au oferit zi de zi, milioanelor de auditori, posibilitatea să înțeleagă aportul muzicienilor și organizatorilor vieții artistice românești la înflorirea artei naționale, la continuarea tradițiilor muzicii românești, la valorificarea potențialului artistic național. Se impun cîteva date în legătură cu desfășurarea acestui ciclu de manifestări, informații de altfel definitorii pentru amplitudinea evenimentului.

Remarcabil a fost *în primul rînd* seria concertelor radiotelevizate (inițiate în perioada 8—18 august), concerte în care au putut fi audiate, sub bagheta unor șefi de orchestră cunoscuți pentru ardoarea cu care au cultivat în ultimii ani muzica românească — Iosif Conta, Emanuel Elenescu, Ludovic Baci, Carol Litvin, Petre Bocotan, Aurel Grigoraș — o serie de lucrări simfonice și vocal-simfonice, ce demonstrează din plin cîtă artă și meșteșug investesc compozitorii noștri în omagiul pe care-l aduc țării și istoriei sale.

Au fost astfel ascultate în această suită de manifestări, în condiții de înaltă calitate artistică — rezultat al unor îndelungi eforturi ale colectivelor muzicale, rezultat al dorinței instrumentiștilor și dirijorilor de a oferi publicului în această microstagiune festivă momente artistice de înaltă vibrație : *Uvertura festivă* de Sigismund Toduța, *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru, poemul *„Luceafărul"* de Pascal Bentoiu, și *Jocurile festive* de C. D. Georgescu (în concertul din 8 august, intitulat „Imnuri pentru timpul prezent") — momente din operele *Stejarul din Borzești* de T. Bratu, *Pădurea vul-*

turilor de T. Jarda, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri, preludiul la opera *Interogatoriul din zori* de D. Popovici, Cantata *„Românie — țară de vis"* de Vasile Spătărelu și fragmente din oratoriul *„Scînteia Eliberării"* de O. Varga (în concertul intitulat „România — țară de vis" susținut de corul și orchestra de studio a Radioteleviziunii și dirijat de Carol Litvin), *Concertul pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu și cvartete de D. Bughici și M. Chiriac în concertul Orchestrei de cameră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii și al cvartetului *Muzica*, și *Simfonia I-a* de George Enescu, *Concertul pentru harpă și orchestră* de Paul Constantinescu — fragmente din oratoriul *Zorile de aur* de Gh. Dumitrescu în concertul final al Decadei, intitulat „Chemarea lui August".

Soliști ai acestui prestigios serial concertistic au fost Nicolae Herlea, Ludovic Spiess, C. Fînățeanu, Ed. Tumageanian, M. Bezetti.

Evidențiind elementele caracteristice, definitorii ale *Lunii culturii muzicale românești*, trebuie să subliniem *în al doilea rînd* suitele de emisiuni, (printre ele cele intitulate „Muzica artă militantă", „Trepte ale istoriei în pagini de operă românească"), care au subliniat locul deosebit pe care-l ocupă, în peisajul componistic național, lucrările ce și-au propus să reflecte în desenul portativelor momente esențiale din istoria patriei.

Luminînd în diverse planuri destinul artei muzicale românești, am subliniat, *în al treilea rînd*, locul deosebit pe care l-au avut în cadrul *Lunii culturii muzicale românești* ciclurile de emisiuni intitulate „Interpreții lumii și muzica românească" — „Lucrări românești distinse cu premii internaționale" — programe radiofonice care au reușit să demonstreze adînca penetrație a creației componistice naționale în viața muzicală internațională.

Au putut fi ascultate în cadrul acestor cicluri atît suita lucrărilor semnate de Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Nicolae Beloiu, Miriam Marbe — care au obținut în acești ani distincții în mari competiții internaționale — cît și acele lucrări românești de la *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu și *Concertul pentru harpă și orchestră* de Paul Constantinescu la *Concertul pentru violoncel* de Anatol Vieru și *Muzica pentru pian, alămuri și percuție* de Aurel Stroe, intrate în repertoriul permanent al unor mari ansambluri ale lumii, în repertoriul curent al unor dirijori și soliști de prestigiu ca Jean Marie Auberson, Jean Paul Kreder, André Girard, Mac Mc Kray, Martine Géliot, Andreas Paridis etc.

În al patrulea rînd, evidențiind cîteva din programele muzicale difuzate în cadrul acestei perioade festive — reală sărbătoare a culturii muzicale naționale — trebuie să amintim locul deosebit pe care l-au ocupat ciclurile speciale, dedicate interpreților români care au rostit și rostesc un cuvînt original în tălmăcirea operelor artistice ale țării noastre, ale întregii umanități.

„Discul — document al artei românești", „Mari interpreți români și literatura muzicală internațională", „Talentul românesc pe arena concursurilor internaționale", „Șlagărul românesc în confruntări internaționale" — iată cîteva din programele în care au putut fi ascultați, de-a lungul a zeci de concerte, toți marii reprezentanți ai artei interpretative românești care s-au manifestat în ultimele decenii pe scenele de concert, în teatrele muzicale ale lumii.

În sfîrșit, din multitudinea manifestărilor *Lunii culturii muzicale românești*, mai amintim suitele de programe (printre altele cele intitulate „Oaspeți ai României muzicale", „Festivalul George Enescu, tribună a consacrării internaționale") în care am reascultat pe toți marii interpreți ai lumii, de la Herbert von Karajan, Sviatoslav Richter și Yehudi Menuhin la John Barbirolli, Zubin Mehta, și David Oistrach, care au venit în ultimele trei decenii în Capitala țării noastre, pentru a cinsti arta poporului român.

IOSIF SAVA

Opera "Bălcescu" de Cornel Trăilescu

de **Gr. CONSTANTINESCU**

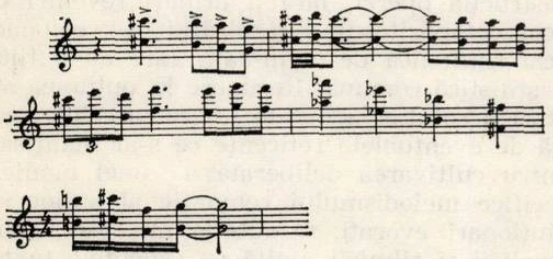
Tezaur nesecat de învățăminte și pilde ale eroismului poporului nostru, istoria patriei constituie una dintre cele mai viguroase surse de inspirație pentru creatori, de o diversitate inegalabilă prin trăinicia și forța simbolurilor. În special teatrul muzical și-a aflat, de-a lungul a decenii de evoluție, sprijinul în realizarea unei opere naționale prin permanenta inspirare din cartea de aur a timpului românesc. Ultimele trei decenii sînt marcate în acest sens de o accentuare a valorificării generoaselor idei ale dragostei pentru patrie, ale luptei de veacuri pentru independență și egalitate socială. Din trecutul îndepărtat și pînă în vîltoarea evenimentelor contemporaneității, astfel de subiecte și-au găsit o nouă viață — în dimensiunile teatrului muzical — sub condeiul a numeroși compozitori ca Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Teodor Bratu, Tudor Jarda, Norbert Petri și alții. La șirul de realizări în domeniul operei istorice se adaugă acum noua creație a compozitorului Cornel Trăilescu, dedicată celei de-a 30-a aniversări a eliberării României de sub dominația fascistă. Lucrarea aduce în primul plan al luptelor revoluționare de la 1848, personalitatea marcantă a militantului și istoricului Nicolae Bălcescu, proeminentă figură a intelectualității progresiste românești în veacul trecut.

Compusă pe un libret aparținînd lui Val Săndulescu, opera limitează planul acțiunii la o perioadă semnificativă a vieții lui Nicolae Bălcescu — de la anii premergători mișcărilor revoluționare de la 1848 pînă la ultima încercare de a reveni din exil, în 1852. Sînt momentele de maximă afirmare a gîndirii sale politice, și totodată anii de răscruce în lupta pentru crearea unui nou făgaș istoric românesc, luptă dusă împreună cu Bălcescu de majoritatea intelectualilor progresiști ai timpului, printre care se numără Vasile Alecsandri, Eliade Rădulescu, Alecu Russo, Alexandru Magheru, Mihail Kogălniceanu și alții. La problematica înfăptuirii reformelor sociale prin revoluția burghezo-democratică se mai adaugă un puternic filon tematic al istoriei timpului — lupta pentru unirea tuturor românilor. Prin această complexă tematică istorică, autorii operei urmăresc să realizeze nu numai un portret al eroului principal, ci și o firească angrenare a sa în epocă, cauză și efect al faptelor sale. Perspectiva temporală a acestei tratări dramaturgice, argumentată literar și istoric, dă lucrării acea forță patetică caracteristică romantismului și în același timp o autentică actualitate în înțelegerea și comentarea ideilor și evenimentelor.

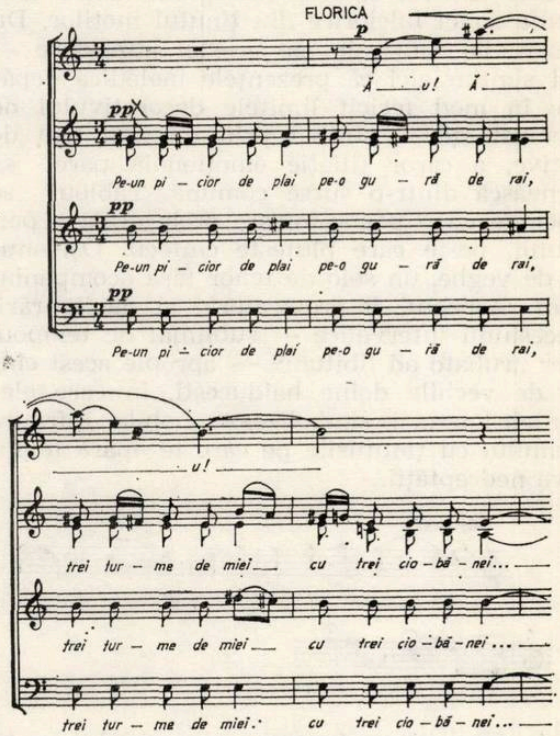
De-a lungul celor 11 tablouri ale operei (lucrarea este împărțită în două părți doar pentru rigorile de spectacol cu public) compozitorul desfășoară acțiunea „printr-un discurs muzical continuu", după cum consemnează în Programul de sală al premierei, „alternînd recitativul cu aria, cuvîntul vorbit cu ansamblurile corale". „. . .*Am căutat să comunic — adaugă compozitorul — semnificațiile revoluționare ale acelei epoci, să creez atmosfera specifică și să definesc stările sufletești ale personajelor, de-a lungul întregii desfășurări a conflictului dramatic. O* dată cu acestea, am urmărit ca muzica să impresioneze deopotrivă *inima și gîndirea spectatorilor*". Ponderea conflictului se vădește a fi modul în care, condiționată de evenimentele istorice, personalitatea lui Bălcescu pășește neabătută pe drumul înfăptuirii idealului. Pe de o parte aspecte ale vieții sentimentale conturează anumite trăsături de caracter, prin fermitatea cu care respinge sfaturile mamei sale Zinca de a cere îndurarea domnitorului (tabl. I și II), prin fervoarea cu care își mărturisește închinarea vieții cauzei poporului, fie evitînd încurajările sentimentale ale Mariei Cantacuzino, fie renunțînd la Luxița, la iubirea celei care avea să-i dăruiască un fiu. La aceste secvențe, înfățișînd omul în relațiile conflictuale intime, se adaugă marele dialog al gîndurilor și faptelor istorice pe care Bălcescu îl poartă cu Alecsandri, Negri, Arăpilă, Russo, Kogălniceanu sau Avram Iancu. Pornind de la aceste două planuri care nu se contrazic, ci dimpotrivă completează imaginea de ansamblu a personalității sale, autorii caută, prin succesiunea continuă de secvențe, să stabilească un flux neîntrerupt al povestirii, într-o reușită gradare dramaturgică. Meritelor incontestabile ale libretului — atît ca sobrietate și economie a textului, specifică necesităților operei, cît și ca nivel al formulărilor poetico literare — li se adaugă forța de comunicare a ideilor lui Bălcescu, prin citarea unora dintre cele mai impresionante cuvinte scrise de el. Fără a repeta elementele literare ce au stat la baza epopeei lui Camil Petrescu, dar și fără a căuta neapărat o îndepărtare de adevărul interpretărilor acestui mare scriitor, Val Săndulescu a conceput un generos poem dramatic, în care spațiul acordat muzicii se dezvăluie firesc, armonios.

Concepția compozitorului în realizarea muzicală — aceea a unei construcții fără întreru-

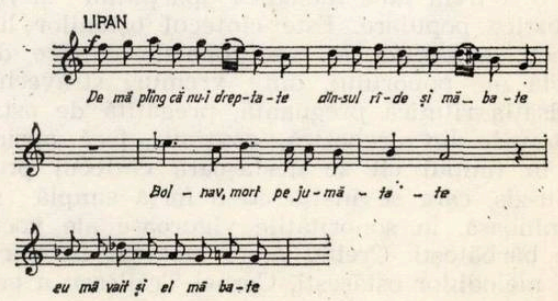
pere, fără evenimente muzicale aparținînd practicilor tradiționale de operă — atrage după sine importante consecințe pe planul fluxurilor tematice. Melodia, cultivată ca element de maximă comunicare expresivă, devine astfel o desfășurare fără marcante reliefări tematice, urmărind cursul sinuos al detaliilor interpretării textului și situațiilor dramatice. Compozitorul stabilește — în afara unor momente care cer o anumită soluționare motivică — o sferă expresivă aparte pentru fiecare personaj sau grup de personaje, caracterizările psihologice prin intermediul melodiei devenind astfel mai mult de filiație stilistică unitară decît de înrudire tematică. Dintre leit-temele care străbat acest discurs continuu, cea mai importantă — de aceea desigur și cea care apare cel mai des în înfățișare simfonică detașată de anecdotica povestirii — este generoasa temă ce subliniază patriotismul, „dragostea de țară" a lui Bălcescu. Capul melodic al temei (ex. 1 a) revine cu pregnanță, în diferite variante, punctînd momentele principale. Pe parcursul ei mai observăm un element motivic ce se va datașa de contextul succesiunilor intervalice ale comentariilor necesare fiecărei scene (ex. 1 b), marcînd parcă tresărirea dureroasă a încordării luptei. Însăși ritmica pregnantă, refuzul cantabilității sesizabile la începutul temei, deosebesc acest motiv, reluat de altfel separat, de cîteva ori, pe parcursul operei.



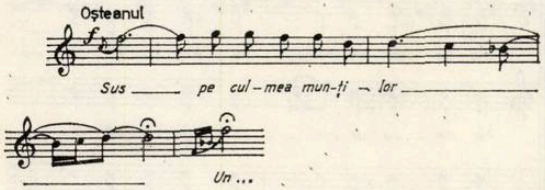
Un puternic filon tematic aparține, în întreaga partitură, alcătuirilor melodice care au ca scop stabilirea unei filiații melodice apropiate de factura cîntecului românesc popular. Deși compozitorul nu intenționează aici să aducă citate folclorice sau prelucrări bazate pe o melodică preluată din fondul muzicii populare, ambianța stilistică este net orientată, în cîteva scene importante, spre crearea unei atmosfere autentice. În Tabloul al IV-lea, la sărbătorirea boierului Negri, după ce se desfășoară o scurtă secvență în care, pe intonații de cîntec și joc, țăranii îi prezintă urările tradiționale, Vasile Alecsandri oferă sărbătoritului și oaspeților, în semn de simbolic omagiu, o versiune a *Mioriței*. Acest bard al poeziei românești care, printre primii, intuise minunata frumusețe a baladei populare, alesese una dintre cele mai cunoscute variante (libretistul prezintă de altfel originalul versurilor publicate de poet) în interpretarea unei tinere păstorițe, Florica. Cîntul ei, îmbogățit de compozitor cu efecte vocale ornamentale, se desfășoară larg arcuit, fiind apoi reluat de cor, în spiritul unui miniatural madrigal. Peste sonoritățile corului, vocea așază lungi chemări asemenea buciumelor, izbutind printr-o poetică transfigurare să împlinească cu discreție imaginea sentimentală a peisajului baladei.



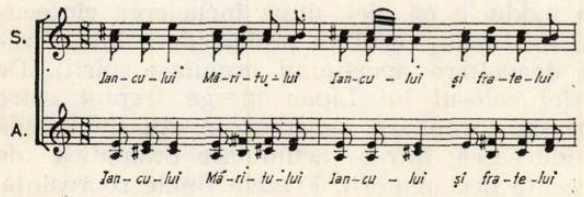
Și chiar în acest tablou, care fusese, pentru cîteva momente luminat de o atmosferă idilică, izbucnește impetuos, parcă pentru a sublinia contrastul între frumusețea simțirii poporului și jalnica stare a țăranilor înrobiți de ciocoi, cîntecul lui Lipan. Țăranul, venit să ceară boierilor luminați de la sărbătoarea lui Negri dreptate, povestește dramatica existență a robilor, strecurînd în nuanțele cuvintelor sale străfulgerările aspre ale cîntecelor și baladelor de haiducie (și aici, după încheierea cîntecului lui Lipan, corul va prelua ideea într-o mică dezvoltare aparținînd aceluiași spirit). De altfel solo-ul lui Lipan merge treptat către această formulare melodică în stil de baladă haiducească, într-o acumulare dramatică de accente declamatorii. Frazele finale reprezintă, în simplitatea lor aparentă — simplitate de cînt vocal foarte apropiată de creații similare populare — sinteza acestei suferințe, devenită melodie de jale.



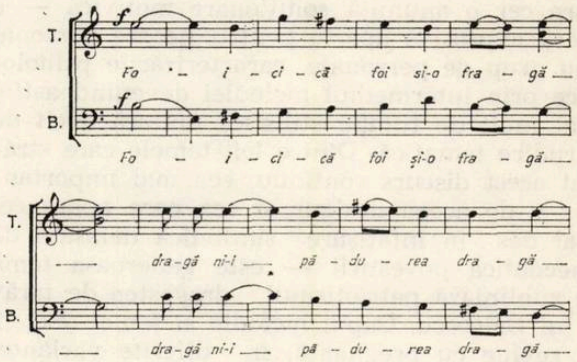
Al doilea important moment care cumulează trăsături intonaționale și de gen, din sfera stilistică a folclorului, este cuprins în Tabloul VIII. Descriind tabăra lui Avram Iancu, în clipele întîlnirii acestuia cu Bălcescu, compozitorul creează un climat național cu puternice accente expresive, dînd întregului tablou amprenta zonei folclorice din ținutul moților. Dimensiunile muzicale ale acestei atmosfere — căci simțim aici că prezențele melodice depășesc în mod fericit limitele decorativului de circumstanță — străbat prin întregul lanț de motive, a căror filiație emoțională pare să pornească dintr-o sursă comună. Tabloul se deschide cu o panoramizare orchestrală a peisajului, peste care plutește cîntecul Oșteanului de veghe, un solo de tenor fără acompaniament. Aspectul improvizatoric al desfășurării succesiunii intervalice — subliniat de tempoul liber „rubato ad libitum" — apropie acest cîntec de vechile doine haiducești, în care elementele naturii simbolizează nobila înfrățire a omului cu ținuturile pe care le apără împotriva nedreptății.



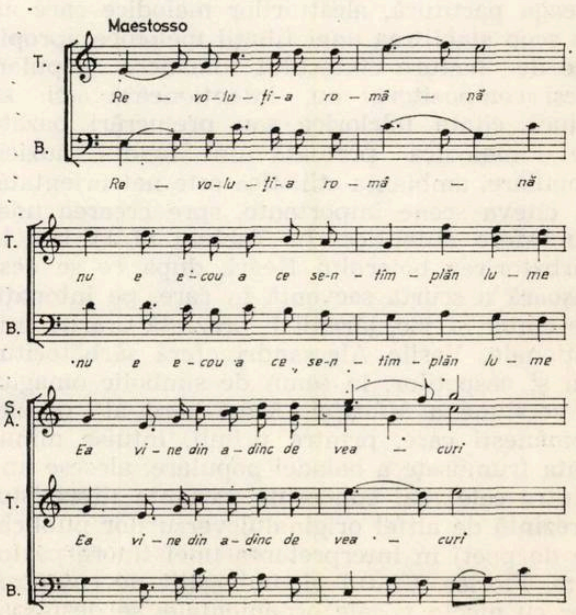
A doua dimensiune a „triunghiului motivic" al tabloului dezvăluie un vechi cîntec de femei, în maniera colindelor profane, cu un ritm mai variat, alternînd legănarea optimilor și pătrimilor cu metrica măsurilor binare (fiecare măsură de 8/8, cuprinzînd cîte un vers al cîntecului, este alcătuită din 2+3+3 optimi), vocile întrețesîndu-se într-un mers melodic de armonii treptate, fără vreo voită complicare în afara depănării orizontale a sunetelor.



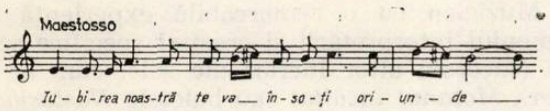
Punctul culminant al întregului tablou — moment în care se exprimă identitatea de idealuri dintre Iancu și Bălcescu — este dinamizat de o a treia idee melodică aparținînd sferei stilistice populare. Este cîntecul oștenilor lui Iancu, amintind de tradiționalele cîntece de luptă ale poporului, din vremuri străvechi. Pulsația ritmică pregnantă, pregătită de ostinatourile din orchestră, continuă fără oprire și în timpul cît se desfășoară cîntecul propriu-zis, care se înalță cu o forță simplă și luminoasă, în sonoritățile viguroase ale vocilor bărbătești. Creînd acest moment în spiritul melodiilor ostășești, Cornel Trăilescu a potențat la maximum elanul patriotic ce stă la baza întregului repertoriu popular de gen, ca o mlădiță puternică a artei străvechi. Prelucrarea stilului — nu preluarea, evitată pe drept de un muzician care a reușit să înțeleagă trăsăturile de alcătuire a melodicii respective — asigură, în totalitatea partiturii, o ambianță solidă a filiației tematice de esență românească.



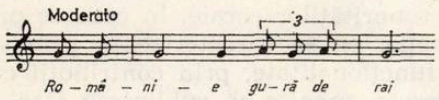
Pentru cadrul istoric — devenit el în sine subiect de operă — compozitorul avea nevoie, ținînd seama de cerințele libretului, de cîteva mari culminații vocal simfonice în care eroismul generației de la 1848 să strălucească cu autenticitate. Nu lipsesc asemenea momente (unele avînd la bază acea leit-temă arătată mai înainte) de grandoare a sentimentului revoluționar și de plenitudine emoțională. În construcția operei, fără a urmări reveniri ciclice, compozitorul și-a alcătuit o colonadă vocal simfonică de culminații care au o filiație stilistică comună. Recunosc în opțiunea stilistică a soluției adoptate un remarcabil curaj față de eventualele reticențe ce s-ar manifesta pentru cultivarea deliberată a unei maniere specifice melodismului romantic al anilor revoluționari evocați. O subtilă nuanțare a intervalicii și ritmicii, unită cu cadențele textului, amintesc fără epigonism de stilul unor ce-



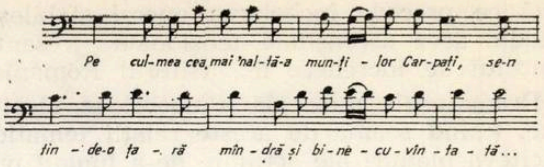
lebre pagini semnate, de mult, de Flechtenmacher sau mai tîrziu de Porumbescu, Caudella, Mureșianu. Iată tema cu care se încheie tabloul Revoluției de la București, (pag. 8) și iată mărturisirea de iubire a contemporanilor pentru minunata jertfă a lui Bălcescu. Aici simțim chiar mai mult cum compozitorul recurge la veritabile arhetipuri melodice, tratîndu-le în maniera post verdiană a culminațiilor corale.



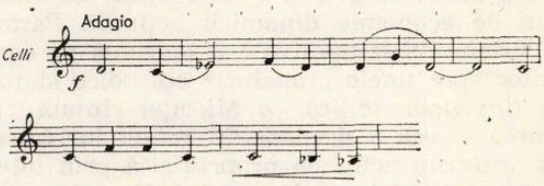
De altfel, aparenta simplitate a liniei melodice are un mare rol în sublinierea voită a acelui tip de accesibilitate dorit de compozitor, prin care să „impresioneze deopotrivă inima și gîndirea" în tălmăcirea sentimentelor. Izolat de funcțiile sale dramatice, concluzie a unui șir de deveniri melodice spre esența intervalică a unui amplu cor mobilizator, finalul nu poate fi înțeles în întreaga sa măreție care luminează în primul rînd sinceritatea mesajului, în epoca evocată și în contemporaneitate.



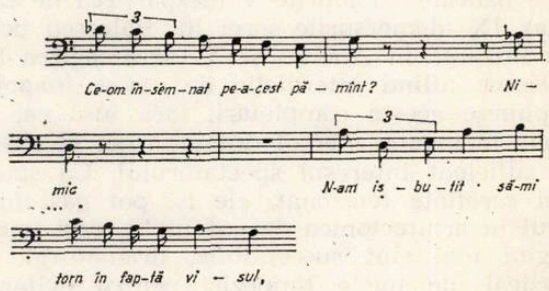
Pentru realizarea acestei opere portret, specificitatea tratării personajului principal impune de asemenea o altă filieră melodică, care deși nu se depărtează de aspectele celorlalte două filiere — cea a muzicii inspirate din stilistica folclorică și cea a muzicii revoluționare de epocă — are o particularitate romantică definită, prin care este caracterizat Bălcescu. Concepția construirii rolului solicită o prezență aproape continuă a personajului, de-a lungul tablourilor (nouă dintre cele unsprezece tablouri), situîndu-l pe Bălcescu nu numai în centrul acțiunii, ci și ca un comentator principal al ideilor întregului poem. O parte din replicile sale aparțin stilului declamației muzicale, alternîndu-se cu fraze vorbite (în special reținerea în libret a anumitor citate al căror sens nu se cere „lărgit" temporal prin fraze muzicale). Dar fondul melodic al personajului, într-o ipostază modernă de tratare componistică, este cel al *arioso-ului*, fie pe fragmente de mai mici dimensiuni, fie cu deschideri de fraze largi, care în succesiune — cum ar fi momentul principal al Tabloului III, „Foișorul de taină" — alcătuiesc dimensiunile unei mari arii cu ansamblu. Structurile intonaționale ale melodicii ce îl caracterizează pe Bălcescu pot fi situate între doi parametri emoționali de intensități deosebite. Elanul său patriotic, marea iubire pentru țară, care animă faptele sale, își găsesc numeroase prilejuri de exprimare. Iată una dintre frazele caracteristice acestei ipostaze (în Tabloul IV, sub impresia ascultării *Mioriței)*, descriind efervescența sa patriotică.



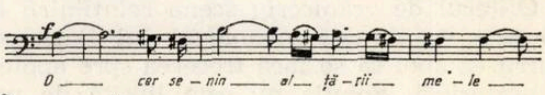
A doua ipostază tălmăcește suferințele eroului, chinuit de boală și de dorul de țară. Compozitorul transmite frămîntările acestea prin comentariile unor personaje epizodice (în tabloul V, „Terasa de la Neapole", cîntecul Luxiței ; în tabloul IX, „Cabinetul Cancelarului", prin frazele patetice ale Sevastiței ; în tabloul X, „Camera de la Paris", în remarcile Mariei) și prin momente orchestrale care subliniază în cîteva scene atmosfera. Dintre aceste fragmente orchestrale, care par și ele să aparțină de o unitate expresivă pe întreaga partitură, cel mai edificator (devenind baza unor dezvoltări muzicale mai ample în final) este plasat în Tabloul V, după ce Doctorul pronunță prima dată „sentința" privind starea precară a sănătății lui Bălcescu. Coardele grave murmură o melodie tristă, impresionantă prin patetismul ei reținut.



Sinteza dintre frămîntările lui Bălcescu, învins de boală, de adversitățile condamnării la exil, pe de o parte, și nestinsa iubire pentru țară, veșnicul său crez fierbinte în viitor, dezvăluie în tabloul final psihologia romantică a personajului. Un scurt monolog are scopul exprimării depresiunii momentane a lui Bălcescu, cînd se vede din nou alungat, avînd perspectiva vieții unui pribeag (intonația aluzivă a unei romanțe triste apare aici legată de stilul epocii)



după care, o dată cu revelația sentimentului solidarității întregului popor și a luptătorilor generației sale, izbucnește, plin de patos, o pătimașă mărturisire a patriotismului său, împlinire în apoteoză a gîndurilor de o viață. Contrar monologului, această



frază ce precede încheierea operei stabilește melodic acea ascensiune tensionată a sentimentului de încredere în viitorul României.

Dramaturgia muzicală a operei se alcătuiește, ținînd seama de aceste relații tematice, pe cîteva planuri ale acțiunii, de-a lungul primelor zece tablouri. Astfel, prin tabloul III „Foișorul de taină", tabloul IV cu serbarea populară de la casa lui Negri, tablourile VI și VII descriind secvențe din Revoluția de la 1848 la București, Tabloul VIII, „În tabăra lui Avram Iancu", sînt treptat dezvoltate ideile progresiste ale generației timpului, privind libertatea socială, independența și unirea tuturor românilor. Cornel Trăilescu le-a acordat, în desfășurarea operei, spațiul cel mai mare, cu amploare vocală și simfonică, cu culminații apoteotice. Sînt sensibile, în fiecare tablou, diferențierile tipologice (prin tempo, ritm și melodică) necesare replicilor și dialogurilor dintre personaje, mai ales ținînd seama că compozitorul s-a îndepărtat voit de maniera ansamblurilor tradiționale, în favoarea unui discurs teatral continuu. De asemenea, intervențiile corale nu apar drept momente izolate, cu dezvoltări aparte, ci se integrează cu maximum de economie dinamicii acțiunii. Părăsirea sistemului leitmotivici îl îndrumă pe compozitor spre unele „rapeluri" epizodice simbolice (imaginea idilică a Mioriței cîntată de Floarea și cea a deznădejdii robiei lui Lipan) care întrerup acțiunea propriu-zisă prin intervenția unor viziuni ale eroului. Funcționalitatea mai artificială a acestor secvențe își află totuși o justificare în schimbările de registru emoțional înaintea unor culminații finale.

Între aceste tablouri care constituie tematica mare a operei, sînt plasate secvențe mai mici ce conduc o acțiune paralelă, necesară completării portretului personajului principal și ambianței în care el își trăiește destinul. Cu funcție de prolog, primul tablou („Chilia de la Mărgineni"), începutul celui de al IV-lea („Pe bancă"), tablourile V (despărțirea de Luxița), IX (demersurile sorei lui Bălcescu pentru intrarea în Ardeal) și X (dezamăgirea lui Bălcescu aflînd interdicția de a se înapoia) împlinesc aceste completări, fără însă ca, în unele momente, mersul dramaturgiei să susțină suficient interesul spectatorului. Ca spații mai rarefiate tensionat, ele își pot găsi însă locul în arhitectonica de ansamblu, deși unele pagini mai sînt susceptibile, dramaturgic și muzical, de unele limpeziri pentru evitarea ezitărilor sau a unor încărcări inutile a lucrării.

Finalul operei — Tabloul XI, „Portul" — adună toate firele acțiunii personajelor, precum și aspectele izolate ale secvențelor precedente, concluzionînd întreg conflictul, mai întîi pe etape separate (dialogul lui Alecsandri cu Ofițerul de grăniceri ; scena reîntîlnirii lui Bălcescu cu Zinca ; monologul lui Bălcescu), pentru ca apoi să se facă trecerea spre apoteoza oratorială. Soluția nu este lipsită de precedente în istoria genului, dar modul realizării are acel echilibru care era necesar pentru a păstra dimensiunile exacte ale conflictului condus spre simbol. Se poate spune chiar că opera, pe parcursul desfășurării ei, cîștigă în concentrarea expresiei și conflictului, ajungînd fără efort la culminația finală, ceea ce este, neîndoios, una dintre cele mai importante reușite ale dramaturgiei sale muzicale.

Muzician cu o remarcabilă experiență în domeniul interpretării și creației specifice scenei (succesul altor lucrări ale sale, cum ar fi opera *Motanul încălțat* sau baletele *Nastasia* și *Primăvara* o confirmă), Cornel Trăilescu dovedește o deosebită siguranță în „punerea în pagină" a recentei sale lucrări. Fără a fi căutat o forțată originalitate, el însoțește ideile sale melodice de un spațiu sonor care le valorifică echilibrat și expresiv, atît ca ambianță armonică, cît și ca tratare vocală și simfonică. Se poate clar constata cunoașterea subtilă a resurselor registrației glasurilor solicitate (cu o oarecare rezervă în ceea ce privește scriitura vocală a *Mioriței*, unde uneori se simte prezentă și o anumită forțare a efectelor) cît și bogăția sonorităților corale. În ceea ce privește orchestrația, ea se caracterizează prin sobrietate și funcționalitate, prin contribuții coloristice discrete, menite să sublinieze fără ostentație expresia vocală. Aceeași sobrietate este specifică și momentelor simfonice — interludii care separă prin scurte secvențe tablourile, ce trebuie să se succeadă fără oprire în spectacol — în care se păstrează primatul factorului melodic, instrumentația cultivînd latura de cantabilitate a comentariului.

Vorbind despre abordarea acestei teme, pentru o operă, compozitorul mărturisea că se găsește în fața unei probleme deosebit de grele. Adevărat, opera istorică este pentru contemporaneitate un gen dificil, pentru ca să nu devină un montaj literar muzical pe teme cunoscute, pierzînd astfel implicarea directă a spectatorului în dezbaterea unui conflict. Prin impresia de ansamblu ce se degajă din lucrarea sa, Cornel Trăilescu se dovedește conștient de aceste pericole, evitîndu-le cu abilitate. Bălcescu, în viziunea sa muzicală, reprezintă o tălmăcire viabilă scenic, adăugînd istoriei românești a genului încă un personaj remarcabil. Este o reușită care se cuvine consemnată ca atare, reflectînd cu vigoare atitudinea militantă și patriotică a muzicianului, dorința sa sinceră de a contribui la neîncetata evoluție a teatrului muzical românesc ca o frescă a istoriei poporului nostru.

Opera a fost prezentată în premieră la 24 august, în zilele sărbătorești ale aniversării căreia îi fusese dedicată. * Concepția regizorală a lui Hero Lupescu, scenografia și costumele semnate de Ion Clapan, Paula Brîncoveanu și Roland Laub, i-au creat condițiile optime ale tălmăcirii scenice adecvate mesajului ei. Eveniment destul de rar în viața teatrului,

premiera aceasta s-a bucurat de participarea în distribuție a unora dintre cele mai de seamă voci ale Operei Române — Eugenia Moldoveanu, Iulia Buciuceanu, Magda Ianculescu, Octav Enigărescu, Ludovic Spiess, Valentin Teodorian, David Ohanesian, Constantin Gabor, Nicolae Florei, Viorel Ban, Victoria Bezetti, Elena Grigorescu și alții. Dar, pentru reușita spectacolului, în afara acestor participări care au asigurat ponderea profesională de deosebit nivel a rolurilor epizodice, reținem două importante valori interpretative. Pe de o parte, memorabila evoluție a corului, condus de Stelian Olariu, cu o vigoare dramatică și muzicală concertistică, și fluiditatea desfășurării de spectacol asigurată de cel mai bun cunoscător al partiturii, dirijorul Cornel Trăilescu. La aceste contribuții — esențiale pentru complexitatea vocal simfonică a operei — se adaugă măiestria interpretului rolului principal. Dan Iordăchescu, întruchipînd personajul lui Nicolae Bălcescu, face una dintre cele mai impresionante demonstrații de conștiință artistică, de solicitare maximă a tuturor însușirilor unui interpret de mare renume, pentru impunerea unei creații originale. O gamă de nuanțe ce parcurge cromatica variată a expresiei muzicale și poetice, de la discreția frazelor abia șoptite la marile elanuri patetice, o formă vocală ce își dezvăluie însușiri unice, un puternic fluid emoțional, patetic și nobil, conferă realizării sale dimensiuni demne de simbolul personajului evocat. Prin Dan Iordăchescu, opera *Bălcescu* a lui Cornel Trăilescu a avut șansa unei premiere antologice, ce-și va grava importanța în istoria Operei Române.

*) Cronica specială privind prezentarea în premieră a operei *Bălcescu* poate fi citită în numărul de față al revistei (n.r.).

Manifestări muzicale sub semnul prieteniei

— ÎNSEMNĂRI DE CĂLĂTORIE DIN U.R.S.S. —

de **Viorel COSMA**

Aniversarea celor trei decenii de la eliberarea României a prilejuit în lumea întreagă o suită de manifestări artistice menite să reliefeze avîntul culturii noastre contemporane.

O scurtă vizită în Uniunea Sovietică — întreprinsă la începutul lunii septembrie 1974 împreună cu compozitorul Nicolae Kirculescu, la invitația Uniunii Compozitorilor Sovietici, organizatoarea *zilelor culturii românești* — ne-a oferit ocazia de a ne reîntîlni cu colegii din Moscova, Lenigrad și Tbilisi, care au ținut să omagieze astfel sărbătoarea națională a României Socialiste.

Prefațată de o suită de turnee artistice ale unor ansambluri românești — Corul de cameră *Madrigal* al Conservatorului *Ciprian Porumbescu* din București, Ansamblul folcloric *Rapsodia română* — precum și de numeroase grupuri de soliști de operă (Nicolae Herlea, Zenaida Pally, Iulia Buciuceanu, Elvira Cîrje), instrumentiști (Corneliu Gheorghiu, Cătălin Ilea, C. Iliescu etc.) cîntăreți de muzică ușoară (Dan Spătaru, Gabriela Teodorescu ș.a.), *zilele culturii românești* a culminat cu un concert cameral dedicat creatorilor noștri contemporani.

În sala de audiții a Uniunii Compozitorilor, în prezența unui public avizat, alcătuit din compozitori, muzicologi, interpreți, critici muzicali, ziariști și oameni de artă, muzicologul Rufina Leites a prezentat fiecare lucrare din program, competența acestei pasionate cercetătoare a muzicii noastre, asigurînd „*prefeței*" o superioară ținută științifică. Concertul a debutat cu patru cîntece de George Enescu, Florin Comișel și Anatol Vieru interpretate cu căldură și autentică dăruire de Vladimir Kudriașov, solist al teatrului K.S. Stanislavski — I. Nemirovici-Dancenko. Două părți — *Toccata* și *Bourrée* din *Suita pentru pian*, op. 10 de George Enescu, remarcabil tălmăcite de Irina Smolina, ne-au trezit nostalgia concursurilor internaționale *George Enescu* de la București, cînd ne-am întîlnit pentru prima oară cu tinerii pianiști sovietici. Unul din cele mai elevate și autentice momente ale concertului ni l-a oferit soprana Ludmila Simonova, interpretînd lied-urile *Languir me fais* de George Enescu și *Crizanteme* de Sabin V. Drăgoi. O corectă execuție, a *Sonatei nr. 3 pentru pian și vioară* „în caracter popular românesc" de George Enescu (partea întîia) ne-a relevat un cuplu de perspectivă-: violonistul Albert Markov și pianista Oksana Iablonskaia. Concertul cameral dedicat muzicii românești s-a încheiat cu excelenta evoluție a completului actor — cîntăreț al Teatrului academic muzical *K.S. Stanislavski — I. Nemirovici Dancenko*, Ian Kratov, care a „zis" cîteva cîntece populare românești, precum și trei piese de Gherase Dendrino și Nicolae Kirculescu. Compozitorul nostru — prezent în sală — a fost îndelung aplaudat de auditoriu, manifestarea artistică de la Uniunea Compozitorilor din Moscova încheindu-se cu un scurt cuvînt de mulțumire adresat de subsemnatul atît organizatorilor, cît și interpreților.

A urmat apoi vernisajul expoziției de cărți muzicale, partituri, pliante și discuri românești, dar prietenesc transmis de Uniunea Compozitorilor și muzicologilor din R.S. România colegilor sovietici. Mai ales ultimele publicații ale Editurii muzicale au stîrnit un viu

interes.

În cadrul aceloraşi manifestări artistice dedicate aniversării a 30 de ani de la eliberarea României, au mai avut loc şi alte concerte (Riga, Kiev, Tbilisi, Leningrad etc.), emisiuni radiofonice, întîlniri profesionale între muzicienii noştri şi colegii sovietici. Astfel, la Uniunea Compozitorilor din Moscova s-a desfăşurat o interesantă dezbatere asupra problemelor muzicii contemporane, asupra muzicii *folk* şi *pop*, încheiată cu un „dialog muzical" la pian între compozitorii Nicolae Kirculescu şi Ludmila Liadova care au interpretat cîteva lucrări personale, scrise în ultima vreme. Nu mai puţin fructuoasă s-a dovedit audiţia de muzică georgiană contemporană organizată la Uniunea Compozitorilor din Tbilisi. În prezenţa noului secretar al Uniunii, compozitorul Nodar Kalistratovici Gabunia, şi a compozitoarei Meri Salvovna Davitaşvili, am ascultat *Simfonia I-a* de Georgi Alexandrovici Kanteli (lucrare în stil clasic, inspirată din folclorul georgian), *Simfonia II-a* de Sulihan Ivanovici Nasidze (excelentă piesă de virtuozitate orchestrală, cu un remarcabil *Preludiu la unison), Cvartetul de coarde nr. 6* de Sulhan Fedorovici Tzintzadze (lucrare remarcabilă ca limbaj, scriitură şi formă, modernă în concepţie, puţin tributară ca stil lui Bartók) şi o *Fabulă muzicală* de Nodar K. Gabunia (interesantă în tratarea vocii umane cu acompaniamentul unui septet de coarde, suflători şi pian). Bineînţeles că audiţia a debutat cu acele capodopere de artă polifonică străveche ale muzicii populare şi religioase georgiene care continuă şi astăzi să ne uimească prin inventivitatea şi naturaleţea contrapunctului. Audiţia de la Tbilisi ne-a întărit convingerea că sursa folclorului local continuă să fertilizeze puternic creaţia compozitorilor contemporani georgieni.

Fructuoasă s-a dovedit şi întîlnirea de la Institutul de istoria artei din Moscova, unde prof. Oleg Shvidkovski — directorul adj. al institutului — ne-a dezvăluit atît intensa activitate ştiinţifică a celor peste 300 de cercetători, cît mai ales proiectele de viitor, făcînd un apel de participare a colegilor români la cîteva din simpozioanele ştiinţifice din 1975. Mai ales sectorul de artă (care are în pregătire o *Culegere de studii* asupra muzicii româneşti) solicită concursul muzicologilor români. Dorinţa de colaborare, schimbul mai intens de experienţă între cercetătorii români şi sovietici — rămîn principalele coordonate ale activităţii externe ale Institutului de istoria artei din Moscova.

Vizita colegială la redacţia revistei *Sovetskaia Muzîka* s-a desfăşurat sub semnul bucuriei de a vedea ultimul număr al prestigioasei publicaţii moscovite, consacrat muzicii româneşti. N.S. Korev, redactorul şef al revistei, ne-a declarat că Nr. 8 din *Sovetskaia Muzîka* reprezintă fructul colaborării celor două Uniuni de creaţie. Într-adevăr, după un articol de fond asupra muzicii româneşti, semnat de Aram Haciaturian, urmează o suită de trei materiale redactate de Vasile Tomescu *(Tendinţe şi realizări),* O. L. Cosma *(Creaţia de operă a lui P. Bentoiu)* şi Petre Codreanu *(Noi balete româneşti),* studiul final al Rufinei Leites *(Muzicologia României Socialiste)* încheind această secvenţă muzicologică, bogat ilustrată cu planşe *hors-texte* din viaţa noastră artistică. „Desigur că spaţiul mai amplu acordat muzicii româneşti în nr. 8 din *Sovetskaia Muzîka* l-am dori repetat şi în alte numere" — remarcă şefa secţiei externe, Rimma Kosacheva — făcînd un apel de colaborare la colegii români. De altfel, pînă la sfîrşitul anului, revista va mai publica un studiu despre *George Enescu şi Feodor Şaliapin,* marcînd centenarul marelui cîntăreţ rus, care ne-a vizitat în repetate rînduri ţara şi a intenţionat să joace şi să monteze opera *Oedip.*

Pe urmele aceloraşi relaţii artistice bilaterale din trecut, am întreprins o vizită de documentare la *Muzeul muzical „M.I. Glinka"* din Moscova, institut de cercetare şi arhivă de documentare de ţinută ştiinţifică internaţională. Aici se păstrează — pe lîngă scrisorile autografe ale lui Liszt, Meyerbeer, Rossini, Saint-Saëns, Ravel etc. — şi o epistolă a lui George Enescu către M. Ipolitov-Ivanov.Cei 35 de cercetători ai Muzeului desfăşoară o intensă muncă de valorificare a tezaurului documentar. Ediţiile în facsimil ale *Caietului de schiţe* rămas de la Beethoven, a *Simfoniei a V-a* de P.I. Ceaikovski etc., publicate în ultima vreme, demonstrează seriozitatea cercetării în acest centru de investigare istoriografică muzicală.

Nu putem încheia aceste scurte însemnări, fără a nu aminti de plăcutele întîlniri cu muzicologul Ivan Martînov (care lucrează la cîteva recenzii asupra cărţilor de muzicologie românească) şi mai ales cu compozitorul Tihon Hrenicov, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., sincer admirator al muzicii româneşti, care în actuala stagiune de concerte a Radioteleviziunii Române va fi oaspetele nostru.

Zilele culturii româneşti de la Moscova, precum şi toate celelalte manifestări artistice care s-au desfăşurat în U.R.S.S. în vara acestui an, au contribuit la schimbul de valori între două ţări prietene, la afirmarea şcolii noastre muzicale, la cimentarea unei prietenii sincere între muzicienii români şi sovietici.

Rezonanţe ale melodiei infinite (II)

„el este unul dintre cei care rămîn, în pofida modelor, a timpului şi a oamenilor".

George Enescu

de Wilhelm BERGER

Mă simt îndemnat să deschid cea de a doua expunere prin amintirea unor idei ale lui George Enescu, cel care în amurgul vieţii, contemplîndu-şi opera, a spus cu înduioşătoare şi nobilă simplitate : „N-am făcut altceva decît să traduc ceea ce auzeam cîntîndu-mi în inimă".

Nu învăluie oare fraza aceasta cu atît de bogate vibraţii interioare o măiastră melodie infinită, de pură incandescenţă emoţională ?

Aici se destăinuie un muzician creator care se ştia : „Romantic şi clasic prin instinct, m-am străduit să împreunez în toate lucrările mele, o formă de echilibru care îşi are linia ei lăuntrică bine definită". Cunoscîndu-şi această „linie lăuntrică bine definită" şi ştiindu-se „un adept al wagnerianismului", Enescu va spune în convorbirile cu Bernard Gavoty despre Wagner : „Am pentru el o dragoste care a rămas intactă de şaizeci de ani, o dragoste care rămîne, în pofida modelor, a timpului şi a oamenilor".

Şi tot Enescu formulează în 1945 o definiţie ce degajă o vrajă de care nu se trece uşor : „Wagner a fost matematicianul inconştient prin excelenţă".

Vă rog acum să rememoraţi un fragment din exegeza lui Richard Wagner asupra melodiei care a făcut obiectul expunerii anterioare : „Melodia... este nearbitrarul voit şi arătat, neconştient conştient şi clar vestit, necesitatea justificată a unui conţinut cuprinzător...

Nu este aceasta oare viziunea filozofică a unui „matematician inconştient prin excelenţă ?"

Acest aforism face desigur trimitere la miraculoasa şi greu integral-elucidabila ordine internă, intuitiv-conceptuală şi legic împlinită, ordine complexă cu mulţimi de elemente intercondiţionate care străbate sfera partiturilor succesive, ca şi totodată imensa operă wagneriană în întregul ei. Remarca poate fi extinsă asupra resortului muzical luat ca atare, ca şi asupra resortului poetic, de excepţională importanţă în tot ce determină unicitatea, valoarea, răspîndirea în timp şi spaţiu precum şi perenitatea creaţiei wagneriene.

În felul acesta sesizăm poate unul din motivele principale ale fascinaţiei exercitată de muzicianul Richard Wagner asupra muzicienilor următori, aparţinînd celor mai diferite şcoli de compoziţie ale Europei.

Prin înaltele sale creaţii care au urmat după *Balada dramatică* în miezul căreia se afla Senta, fiica căpitanului de vas Daland — Baladă care avea să reprezinte începutul unei cotituri de importanţă epocală în istoria operei — prin *Tannhäuser, Lohengrin, Inelul Nibelungului, Tetralogia* care cuprinde : *Aurul Rhinului, Walkyria, Siegfried, Amurgul zeilor* — prin *Tristan şi Isolda, Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg* şi *Parsifal,* Richard Wagner a contribuit implicit — ca puţini alţii — la desăvîrşirea capacităţii de exprimare simfonică a unei imense game de stări sufleteşti şi de expresie, a posibilităţii de comunicare prin intermediul aparatului orchestral, amplificat şi diferenţiat în resorturile sale pînă la complexitatea unui mecanism ideal. *Cavalcada Walkyriilor, Vraja focului* (din *Walkyria*), *Murmurul pădurii* (din *Siegfried*) şi *Călătoria lui Siegfried pe Rhin,* uverturile la *Rienzi, Olandezul zburător,* la *Tannhäuser,* preludiile la *Lohengrin, Tristan şi Isolda, Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg,* preludiul la *Parsifal* precum şi alte creaţii orchestrale decupabile din contextul lor dramatic şi scenic, atestă o perfecţiune simfonică exemplară şi unică în felul ei în analele muzicii simfonice. Wagner contopeşte — într-o deplină libertate şi sub imperativul acţiunii dramatice elaborată de muzicianul poet — elemente care există în muzica romantică, în general în genul fluctuant al baladei şi al fanteziei simfonice, integrînd această sinteză originală de fiecare dată în universul operei scenice, singura entitate artistică şi atotcuprinzătoare care justifică în viziunea autorului existenţa pe mai departe a muzicii, în opera de artă a viitorului.

Dar în afara acestor date obiective şi evidente în bună măsură, mai există aspecte wagneriene, fără îndoială mai încifrate, pline de mister, legate de o viziune filozofică asupra lumii — *Weltanschauung* — cu multe contingenţe faţă de gîndirea lui Arthur Schopenhauer. După propriile sale cuvinte, în *Tristan şi Isolda,* Wagner uitase de sistem, de orice teorie, elaborînd muzica în cea mai deplină libertate, lipsit de consideraţie pentru orice temere de ordin teoretic, într-un mod suveran, astfel încît în timpul realizării el îşi dădea seama cît de mult îşi depăşise propriul său sistem. „Viaţa şi moartea tuturora, întreaga semnificaţie şi existenţă a lumii exterioare depinde aici numai de mişcarea sufletească lăuntrică".

Dar şi în aceste cuvinte se pare să ne întîmpine acel „matematician inconştient prin excelenţă", acel spirit creator cu totul ieşit din comun care posedă — şi — în planul inconştientului întreaga măsură a ordinei imanente unui concept de creaţie statornicit o dată pentru totdeauna în toate componentele sale. „Mişcarea sufletească lăuntrică", „întreaga semnificaţie şi existenţă a lumii exterioare", toate se realizează şi se împlinesc artistic „în cea mai deplină libertate", „într-un mod suveran" pe fundamentele unei gîndiri sistematice mai înainte şi treptat precizate.

Să nu uităm că arta romantică, în întregul ei, a fost însoțită de o crescîndă deschidere asupra epocilor anterioare, pînă la depărtările unui trecut care se mărginește cu un alt mileniu. De aci rezultă o altă înțelegere a trăirii și a pasiunii omenești, o altă intuire a unei lumi ce stăruie în vibrațiile marilor și misterioaselor cînturi ale unor timpuri apuse. Sensibilitatea caută descifrarea unor doruri eterne, caută acel clar-obscur sub care se ascund încă tainicele scrieri de cînd arta gotică se pregătea să înlocuiască arta romanică în planul arhitecturii, scrierii datorate unui Chrétien de Troyes, unui Wolfram von Eschenbach. Richard Wagner a fost unul din cei puțini și aleși care au pătruns adînc și în chip senzațional în miezul acestei lumi fantastice a celei de a doua jumătăți a secolului XII. El a dat glas ca nimeni altul mitului european al iubirii sublime și al pasiunii totale care este povestea copleșitoare a lui Tristan, poveste prinsă în slove măiastre puțin timp după edificarea bisericii abațiale din Saint Denis, martor de început al arhitecturii gotice. Și tot Richard Wagner a vestit lumii într-o formă nepieritoare despre Parsifal, supunînd viziunii sale valorile emoționale proprii unui Ev Mediu de înaltă cultură sufletească și de uimitoare capacitate de a converti în artă trăirea și credința omenească, legate de necesitatea socială a artei, de posibilitatea de a exprima prin intermediul artei marile aspirații de progres ale omenirii, într-o formă universalistă, nuanțabilă și perfectibilă.

Să nu uităm, de asemenea, că poetizarea imaginii sonore și totodată a interpretării muzicale, plasticizarea reliefurilor melodice, transformarea substanței tematice și motivice în conducte melodice de mai amplă și apoi foarte amplă respirație reprezintă trăsături specifice concepției romantice asupra muzicii, ca rezultat al subiectivizării intensive la care este supusă expresia muzicală. Înflăcărarea și visarea romantică depășesc limitele convențiilor clasice. Poeții romantici, muzicalizînd versul, solicită gîndirea muzicală spre un concept sincretic. Wagner atinge în acest sens o culme, tocmai prin drama atotcuprinzătoare, *„das allgemeine Drama"*. În această viziune, muzica și poezia, îngemănate, sînt focare de entuziasm și de noblețe sufletească, mijloace de mare preț pentru descifrarea și potențarea valențelor existente în universul lăuntric al omului, modalități inepuizabile de comunicare și de influențare pe coordonatele eticului. Tocmai accentuarea eticului, accentuarea perseverentă și conștientă a eticului în muzică sub imperativul filozofiei transcende Clasicismul, configurînd ipostaze noi — romantice și culminant romantice, am spune în acest caz : wagneriene — care impun modificări substanțiale în interiorul unora dintre legitățile de organizare a discursului muzical. Cum definea Wagner melodia, elementul suprem al muzicii, înțeleasă ca mijloc de expresie în drama muzicală ? „Melodia este liberarea gîndului poetic infinit condiționat spre conștiința adînc simțită a celei mai înalte libertăți a sentimentului"...

Din toate acestea desprindem ideea că în arta sunetelor, romanticul se face remarcat, înainte de toate, ca o atitudine, ca o modalitate lăuntrică a avîntului trăirii și comunicării poetizate, ca o dimensiune a expresiei descătușate, ca o conștiință artistică. Pe acest temei, muzicianul se simte capabil și dator să însumeze experiența artistică, dobîndită și trăită de artiștii întregului mileniu al doilea. În felul acesta culminează procesul de generalizare prin individualizare a valorilor care prin natura lui este un proces romantic, implicînd subiectivizarea a tot ce se leagă de expresia înțeleasă ca esența întregii arte, în felul acesta culminează acest proces de amploare și profunzime tocmai în opera poetului-muzician Richard Wagner.

Preludiul la *Tristan* precum și *Moartea Isoldei* au marcat muzica din ultimele decenii ale secolului XIX, iar misterul lor a trecut mult pragul secolului nostru, generînd mari probleme.

Uluitorul *Preludiu la Tristan* și *Isolda*, cu muzica lui etern umană și tensionată spre infinitul simțirii, a declanșat pe planul tehnicii de compoziție o „armonie tristanescă", o „polifonie tristaniană" o „incandescență simfonică" precum și o „gradată intensificare și spațializare a mijloacelor orchestrale" în genul lui „Tristan", ivirea unor arhetipuri melodico-cromatice de „penetranță tristaniană", un „psihologism tristanesc", a declanșat în cele din urmă un întreg sistem de relativizare — în contextul unor procese intensive de extensiune a limbajului muzical — a funcționalismului tonal, pregătind astfel terenul marilor prefaceri în marea serie a „muzicii postwagneriene" sau marcată de „wagnerianism", pregătind totodată apariția impresionismului și expresionismului muzical care se modelează, ambele, dar în chip diferit, pe dinamica psihică a compozitorului.

Nu este însă mai puțin adevărat că negarea de către Richard Wagner a genurilor instrumentale, de la sonată pînă la simfonie, a declanșat în dialectica vieții și creației muzicale negarea negației, cu o virulență entuziasmantă. Teoria literară despre primatul dramei asupra muzicii a fost dezisă în fond chiar prin operele tîrzii ale compozitorului. Dizolvarea formelor constitutive ale epocii clasic-romantice, pînă la limitele constitutive ale artei impresioniste, a găsit o contrapondere în renașterea idealului clasic al echilibrului și al simetriei pe planul arhitectonicii simfonice și camerale. „Melodia infinită" s-a încrucișat cu tematismul concret nuanțat în specificitatea școlilor de compoziție care ilustrează romantismul tîrziu.

Marele val al „wagnerismului" s-a ivit în ultimele faze ale epocii clasic-romantice, revărsîndu-se asupra romantismului tîrziu, asupra muzicienilor din vestul și estul, din sudul și nordul european, declanșînd apariția curentului impresionist și expresionist. Însă tocmai imensa și istoricește necesara opoziție antiwagneriană, formată deopotrivă de compozitorii de operă și de marii reprezentanți pe tărîmul muzicii simfonice și de cameră, a dus la întărirea filoanelor de continuitate în toate genurile artei sunetelor, la o nouă delimitare în condițiile romantismului tîrziu — a modalităților specifice unor genuri independente sau relativ înrudite, de ordin scenic, concertant sau cameral.

Pentru a ne da mai bine seama de forța de atracție exercitată de arta lui Richard Wagner asupra spiritelor, se cuvine să stăruim asupra situației existente atunci cînd marea strălucire a muzicii romantice, Richard Wagner, trecuse pragul morții, în 1883. La Bayreuth, operele sale sînt motive de pelerinaj. O generație de muzicieni tineri descoperă mulțimea pi-

ramidelor şi, fascinată, riscă să se piardă în labirintul fiecăreia. Cultul generat de muzica lui Wagner vine ca un aflux irezistibil asupra conştiinţelor. Cine se poate sustrage trăirii din *Tristan şi Isolda* ? Unde nu lasă urme *Cavalcada Walkyriilor* şi *Vraja focului* din cea de a doua verigă a *Tetralogiei* ? În 1889, Richard Strauss este vremelnic asistent muzical la Bayreuth : retrăieşte în el *Tristan* şi *Parsifal*. O dată va spune : „Cu acordul de *Si major* de la încheierea lui *Tristan* se sfîrşeşte aşadar romantismul pentru 200 de ani : deci trebuie să vedem, de a acţiona altundeva".

Era inevitabil ca Debussy să resimtă această atracţie formidabilă, să se lase pătruns de vraja sonoră din *Tannhäuser* şi de misterul problematicii muzical-filozofice din *Parsifal*, pentru a lupta apoi din răsputeri, pentru a se feri de influenţa spiritualităţii şi dramaturgiei muzicale wagneriene.

Debussy a scris în cronicile sale multe cuvinte aspre, despre mulţi, drepte şi strîmbe. Poate că ele au fost preţul scump pentru păstrarea firii, în condiţii grele, complicate, înţesate de sucituri. Dar nimeni nu a stat muzicaliceşte mai aproape de Wagner şi nimeni nu a reuşit să se distanţeze atît de mult ca Debussy. Cînd lupta era pe deplin cîştigată, în înaltul poziţiei solitare cucerite, Debussy consideră (în aprilie 1903) că *Parsifal* reprezintă „un ultim efort al unui geniu în faţa căruia trebuie să ne înclinăm...", conchizînd : „Este unul din cele mai frumoase monumente sonore care au fost înălţate spre gloria neclintită a muzicii".

Aceasta era ambianţa timpului : atunci, în planul muzicii europene, Richard Wagner reprezenta — prin opera lui şi încă la modul absolut — avangarda. Ceea ce se acumulase treptat de-a lungul unor decenii, tindea să culmineze după moartea lui Wagner, să se reverse asupra lumii, datorită puterii de diversificare şi nuanţare a detaliilor, datorită măreţiei creaţiei.

În cele ce urmează doresc să ilustrez acest fenomen prin intermediul unor evenimente care au avut loc în muzica franceză, ceea ce reprezintă desigur doar o parte din fenomenele petrecute pe scara general-europeană, însă o parte însemnată unde efectele apar într-o lumină vie şi bogată în tonuri armonioase.

Mitul lui Wagner a fost alimentat — într-o măsură inimaginabilă astăzi — în inima Franţei. Poeţii Franţei — Charles Baudelaire şi Stéphane Mallarmé — l-au aclamat cu sincer entuziasm pe străinul Wagner. Poeţii şi literaţii francezi — pe lîngă Baudelaire şi Mallarmé un Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Paul Verlaine precum şi numeroşi reprezentanţi simbolişti concentraţi asupra lumii aduse în scenă de Wagner — l-au înţeles pe incendiar-romanticul Wagner. Fenomenul Wagner, de incontestabilă avangardă în muzica vremii, nici nu poate fi disociat de ecoul — *literar* — şi de reacţia pozitivă care s-au format în inima Franţei. În 1885 a fost fondat aici un jurnal, condus de Edouard Dujardin : *Revue Wagnérienne*.

Muzicienii au fost în general mai rezervaţi decît confraţii lor literaţi, mai detaşaţi de poezia wagneriană, de simbolurile acesteia, de subiecte răsărite dintr-un Ev Mediu învăluit în beznă şi în voaluri de mister, de ideea operei artistice totale, fără a scăpa din vedere valorile compoziţional-muzicale ivite pe un parcurs ce uneşte creaţii impresionante ca *Tannhäuser*, *Tristan şi Isolda*, *Parsifal*. Îndeosebi elemente de tehnică orchestrală, de limbaj melodic şi — în special — armonic au fost integrate tehnicii de compoziţie în necesară actualizare. Fraza muzicală de largă arcuire şi cuprindere, articulată din mulţimi de secvenţe şi motive amplificatoare cucereşte prim-planul expresiei în acest proces al preluărilor şi al întrepătrunderilor de ordin stilistic. Unde şi ecouri mai mult sau mai puţin persistente au pătruns în partiturile unor compozitori importanţi ca Gounod, Lalo, Massenet, Bizet, Saint-Saëns, Delibes, Fauré ca şi în paginile lui César Franck (pe care Debussy, ca şi mulţi alţii, îl consideră de spirit german) şi discipolilor săi, anume d'Indy, Chausson, Duparc.

Cronica acestor vremuri avea s-o scrie antipodul lui Debussy — Vincent d'Indy — măsurînd influenţa exercitată de Wagner asupra artei muzicale franceze.

Formarea noii tradiţii franceze în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea este văzută de Vincent d'Indy prin prisma influenţei exercitate de Wagner asupra muzicii franceze (conform : Vincent d'Indy : *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, pagina 61—62, Paris, 1930). Toată muzica de cameră scrisă de Franck, Fauré, d'Indy, Chausson, Ropartz, precum şi alţii, poartă, după el, un reflex wagnerian. De asemenea şi muzica simfonică, începînd cu *Simfonia în re minor* de César Franck sau *Simfonia în Si bemol Major* de Ernest Chausson şi terminînd cu *scherzo-ul* de orchestră *L'Apprenti sorcier (Ucenicul vrăjitor)* de Paul Dukas — pentru a reda aici numai unele exemple — vădesc această stare de lucruri.

În capitolul XII — *Conclusion* — al cărţii citate (pagina 91), d'Indy scrie : „Să conchidem deci şi să nu ne fie teamă să afirmăm că influenţa lui Wagner a fost pentru arta noastră muzicală, cît se poate de salutară".

O astfel de interpretare a lucrurilor — la rîndul ei interpretabilă astăzi într-un chip mai nuanţat, mai obiectiv, ţinînd cont de natura multiplelor procese evolutive care au marcat secolul XIX (Marele secol XIX !) în întregul lui — arată însă cumva ce a însemnat Wagner îndeosebi prin *Tristan*, precum şi prin *Parsifal* în conştiinţa oamenilor de muzică, ce raze anume de iradiaţii au avut tehnica motivelor conducătoare, conexiunile armonice cromatice, polifonia atotcuprinzătoare precum şi arta de a supune orchestra simfonică cu totul trăirii intense a maestrului de la Bayreuth în timp şi spaţiu.

De fapt este momentul marilor şi nestăvilitelor confluenţe de stiluri care acoperă solul muzicii europene, ducînd — mai pretutindeni — la felurite universalizări în planul limbajului armonic şi orchestral, la asimilarea unor noi forme şi procedee, la instituirea unor tradiţii naţionale de-a lungul ultimelor stadii ale mişcării muzicale romantice.

Vincent d'Indy — mediator între cultura franceză şi cea germană ca şi profesorul lui, César Franck, sau ca şi Liszt şi mai înainte Berlioz — asistase în perioada 1876—1884 la marile evenimente în desfăşurare la Bayreuth, iar în contextul vieţii muzicale pariziene contribuise la răspîndirea muzicii wagneriene, punîndu-şi influenţa şi condeiul în slujba promovării noului, înţeles în profunzimea lui. În paranteză fie spus că în 1882, la Viena, Debussy este

covîrşit de *Tristan şi Isolda*, iar în 1888—1889 voiajează la Bayreuth, ascultînd aici *Meistersinger, Tristan, Parsifal*. În *Monsieur Croche antidilettante*, Debussy şi-a revărsat potopul sentimentelor biciuite de contradicţii. Dar tot Vincent d'Indy a fost acela care după moartea lui Wagner rostise la Bayreuth un omagiu în limba germană în numele muzicienilor francezi. Puternic impresionat de *Amurgul zeilor*, d'Indy pornise să traducă în franceză textul *Tetralogiei*. Putem oare să ne închipuim ce a însemnat pentru tinerii muzicieni de atunci ascensiunea lui *Tristan* şi apoi a lui *Parsifal* în simţirea timpului ?

Ceea ce atrăgea poate în cel mai înalt grad atenţia tuturor muzicienilor de frunte din cele mai diferite şcoli de compoziţie asupra partiturilor lui Richard Wagner, a fost tocmai fenomenala complexitate a orînduirii materiei sonore de-a lungul unor desfăşurări în flux şi de extraordinară întindere şi durată, a fost mirajul unui stil perfect unitar şi în continuă înnoire deopotrivă în mare şi în mic, la scara întregului sau a părţilor constitutive.

Concordanţa deplină a elementelor puse în mişcare şi în vibraţie prelungă pe temeiul unei tehnici de compoziţie care nu trăda nicăieri semne restrictive şi nici limite de ordinul unei sistematici în epuizare, adică firescul unei muzici intens pasionale şi expresive prin definiţie care părea a fi guvernată de o negrăit de precisă şi deplin formulată ordine interioară şi generatoare, aceste aspecte se impuneau arzător conştiinţelor, obligîndu-le la cercetarea cauzelor.

În felul acesta tocmai natura substanţei melodice şi armonice, structura configuraţiilor motivice, adică esenţele cinetice şi potenţiale proprii muzicii wagneriene se transformau cu intensitate în obiect de studiu şi în temă de experimentare.

Miraculoasa economie şi unitate tematică, care domină de la un capăt la altul partitura lui *Parsifal*, a mărit încă această necesitate de cunoaştere şi de pătrundere analitică a lucrurilor.

În acest context îndeosebi întrebările referitoare la natura şi menirea artei sunetelor au cunoscut intensificări fără precedent.

Prin Wagner, necesitatea de a gîndi asupra trecutului, prezentului şi viitorului artei şi tehnicii de a compune muzică se înalţă la rangul unei discipline deopotrivă ştiinţifice şi filozofice.

Se cuvine să subliniem în acest loc două interpretări ale fenomenului muzical, date de Claude Debussy : *muzica este o matematică misterioasă unde elementele participă la infinit ;* iar, pe de altă parte, *muzica este vocea eului care cîntă despre lume şi om.* Prin intermediul lui Enescu, care spunea în 1945 că „Wagner a fost matematicianul inconştient prin excelenţă", precum şi prin intermediul lui Debussy care crede că „muzica este o matematică misterioasă unde elementele participă la infinit", „muzica" fiind „vocea eului care cîntă despre lume şi om", ne putem imagina ce a declanşat conceptul „melodiei infinite" în mintea marilor muzicieni. Şi tot pe această cale reuşim să intuim mai adînc semnificaţia schimbărilor petrecute în muzica primei jumătăţi a secolului XX, prin raţionalizarea progresivă şi pe alocuri precipitată a metodelor şi tehnicilor moderne de compoziţie.

În viziunea lui Debussy, numai muzicianul dispune de prerogativele de a cuprinde întreaga poezie a nopţii şi a zilei, a pămîntului şi a cerului, de a reda atmosfera ei şi de a-i ritmiza puternic vibraţiile. Această idee se află precizată într-un eseu publicat în noiembrie 1913, urmărind relaţia dintre muzică şi natură, precum şi starea muzicii. Totul se concentrează asupra trăirii, asupra dinamicii psihice a muzicianului creator, eul creatorului determinînd procesul de profilare a operei de artă. Mai înainte, în toamna anului 1907, Debussy afirmase : *„Eu mă conving din ce în ce mai mult că muzica este prin esenţa ei un lucru care nu poate fi turnat într-o formă riguroasă şi tradiţională. Ea este culoare şi timp ritmat"*.

Însă concepţia sugerată asupra naturii melodiei este (în aparenţă ?) opusul concepţiei lui Wagner despre melodia infinită, dar şi opusul conceptului de tematism muzical care pătrunde formele dezvoltătoare tradiţionale. Substanţa muzicală, melosul primar rezidă după Debussy în *principiul ornamentului înţeles ca baza tuturor modalităţilor de artă, în arabescul pur*, Debussy punînd astfel un semn de egalitate între substanţă şi principiul ornamentului sau arabescului.

Cu „Melodia infinită" începe aşadar în marea ciclicitate a istoriei muzicii un nou şi încă neîncheiat proces de cunoaştere a naturii fenomenului muzical, de pătrundere a numeroaselor sisteme de ordine posibile care se înscriu, toate, în cîmpul sonor cuprins între pragurile sale inferioare şi superioare, şi totuşi inepuizabil în posibilităţi de orînduire. Tema deschisă de „matematicianul inconştient prin excelenţă" se proiectează în viitor, ca o melodie infinită şi încă enigmatică.

Cu atît mai impresionante ne rămîn gîndurile lui George Enescu, care răsună acum şi aici ca un omagiu adus lui Richard Wagner şi înaltei sale arte : „Am pentru el o dragoste care a rămas intactă de şaizeci de ani, o dragoste care, cred, mă va însoţi pînă la mormînt, deoarece el este unul dintre cei care rămîn în pofida modelor, a timpului şi a oamenilor".

Tema păcii în muzica românească

de **DORU POPOVICI**

Poporul nostru, care a cunoscut vremuri de tristă amintire, războaie crude, ce au secerat mii de vieţi, ştie să preţuiască climatul nobil al înţelegerii între oameni. Nu întîmplător, în poezia populară se reliefează versuri inspirate de ideea păcii şi a prieteniei dintre toate ţările globului.

În muzica noastră contemporană există multe creaţii închinate simbolului armoniei, luminii pe pămînt, creaţii identificate cu poezia germinaţiei, a muncii nobile şi înălţătoare, a dragostei curate ca şi mireasma pîinii.

George Enescu a scris în perioada primului război mondial *Simfonia a III-a*. Dincolo de

polifonia densă, de melodiile modale — o tainică osmoză între *cromatism* și *diatonism* — de orchestrația sobră, uneori chiar austeră, se evidențiază — mai ales în *finalul imnic* — o chemare către oamenii de pretutindeni, pentru a se uni, pentru a genera înțelegerea, înlăturînd întunericul. Și în acest fel, George Enescu a preluat cu noi semnificații ideile tragicilor greci — cei ce considerau că un om înțelept este dator să cruțe lumea de războaie, pornind de la aserțiunea în virtutea căreia, dintre toate minunile lumii omul este cea mai mare !

Dimitrie Cuclin a compus *Simfonia a 16-a „Triumful păcii"*. O lucrare în care principiile lui Bach, Beethoven, Franck, D'Indy, contopite convingător cu cele ce guvernează cîntecul nostru popular, conturează o artă sonoră luminoasă și odihnitoare. Spre deosebire de George Enescu, Cuclin este mai ancorat în tradiție — cu alte cuvinte, cultivă cu limpezime sistemul funcțional. De altfel, toată estetica lui Dimitrie Cuclin reliefează dualismul *durere — bucurie*, tradus în muzică prin *minor-major*, iar în contextul respectiv, ideea de pace semnifică glorificarea gamelor majore.

Ion Dumitrescu ne-a oferit în această privință *Cvartetul în Do major* — cvartet închinat păcii — ulterior orchestrat pentru o formație amplă de coarde. Modalismul diatonic al muzicii, dar mai ales imensa varietate ritmică — un element într-adevăr înnoitor în contextul muzicii noastre ! — instrumentația echilibrată și forma dăltuită cu migală, sînt calități de prim ordin. Dincolo de vitalitatea celor 3 mișcări repezi, în partea mediană se evidențiază o meditativă mișcare lentă ; ea ne apare ca o imagine sonoră a regiunii subcarpatice de la Arnota, de la Horezu, din apropierea satului Otești, locuri evocate de autor cu sensibilitate, amintindu-și totodată de copilărie, de belșugul de mere, de nuci, de struguri, de jocuri luminoase, de fîntîni cristaline, de primele doruri în ambianța amurgurilor roșietice, anunțînd nopțile aromate și răsăritul lunii.

Aurel Stroe, inspirat de poemele lui Paul Eluard, fruntaș al mișcării de rezistență franceză, a dat la iveală cantata *Chipul păcii*. Mijloacele de expresie apelează la un modalism mai cromatic, la instrumente de percuție, la timbre pure, la o atrăgătoare varietate de formule ritmice, la o formă mai liberă — fără a lipsi însă un perfect echilibru sonor — și la intonații străbătute de caracteristice salturi de intervale. Textul — în deplină legătură cu muzica — aduce simbolic imaginea porumbelului „care și-a făcut cuib în capul omului"...

Ștefan Niculescu este autorul a 3 cantate, toate străbătute de ideea păcii. Prima — pe versuri de Nina Cassian — are ceva festiv. Cea de a doua, pe versuri de Gelu Naum — spre deosebire de prima, cantabilă și modală — ni se prezintă cu un plus de fior dramatic, ca un protest antirăzboinic, realizat prin subtile combinații serial-dodecafonice. Cea de a treia — intitulată *Răscruce*, avînd la bază versurile lui Tudor Arghezi — redă un colorit pastoral, la care se alătură elemente de polifonie străveche, cu melisme vocale atrăgătoare, totul învăluit delicat într-o scriitură camerală.

Anatol Vieru contrastează prin expresia dură și robustă, expresie caracteristică în a sa piesă vocal-simfonică *Cantata anilor lumină* — tot pe versuri de Nina Cassian. Forma de sonată combinată cu un nou modalism — larg cromatic — și cu sonoritățile viu colorate ale percuției, accentuează o natură dialectică a discursului muzical. În final se relevă — cu măiestrie — o imagine sonoră stenică, legată de viziunea senină a păcii, care trebuie cucerită prin efortul tuturor oamenilor încrezători în forțele binelui.

Cornel Țăranu a fost și rămîne un admirator al regretatului Nicolae Labiș. Lucrarea sa — un omagiu adus tînărului poet, intitulată *Cîntare unui ev aprins* — are asemănări de limbaj cu Anatol Vieru. Este însă mai liberă ca formă, iar contrastele sînt mai dramatice. Ele pun pregnant în relief antiteza *întuneric — lumină*, în cele din urmă triumfînd *lumina, bucuria muncii* și a *iubirii*, ferite de ororile războiului.

În același context de limbaj, la care se adaugă nuanțe tragice — uneori chiar expresioniste — *Cantata* lui Liviu Glodeanu, închinată soldaților morți în cel de-al doilea război, conține o expresie gravă și profundă. Imaginea ei sonoră se întregește cu o altă cantată a sa, mai limpede sub raportul sonorităților — *Soclu pentru timp*.

Iată cum elementele totalului cromatic slujesc un conținut sonor adînc — ideea păcii — deși sensibilitățile artistice și tehnica componistică diferă substanțial !

Mai liric, mai cantabil, ni se înfățișează George Draga în a sa *Cantată festivă*, cu nuanțe post enesciene de fază tîrzie, asimilate creator și generînd un tot unitar, emoționant și original.

Aruncînd o privire asupra acestor lucrări, observăm, dincolo de varietatea procedeelor, un fond comun : elementele folclorului românesc, fie mai directe, fie fin transfigurate. De la sumbrul tablourilor antirăzboinice la seninătatea cîmpiilor paradisiace ale păcii, întîlnim o mare varietate de nuanțe. După cum strălucește realitatea în fîntînile pămîntului românesc, tot așa și *echilibrul clasic* — coordonată structurală esențială în climatul temperamentului muzical autohton — izbutește, chiar și în lucrări cu nori deși și întunecați, să aducă în cele din urmă mult rîvnita stare de liniște.

Căci, luptînd pentru progres și înțelegere între oamenii de pretutindeni, putem clădi o lume nouă, o lume a artei adevărate.

Enescu şi muzica de cameră

de **Dorian VARGA**

George Enescu a fost unul din cei mai multilaterali muzicieni ai secolului nostru, prin activitatea sa în domeniile creaţiei, interpretării şi pedag giei muzicale, practicată la un nivel de măiestrie rar întîlnit în întreaga istorie a muzicii.

Preferinţele sale s-au îndreptat întotdeauna spre creaţie, aşa cum a mărturisit-o în repetate rînduri, dar exigenţele materiale ale vieţii l-au silit să cedeze o parte importantă din timpul său de muncă, activităţii de interpret al muzicii.

Nu vrem să abordăm controversata problemă a foloaselor sau dezavantajelor aduse compozitorului, de interpretul Enescu, ci doar să subliniem că el s-a realizat în mod strălucit sub ambele aspecte şi că, după o viaţă întreagă de muncă îndîrjită, acumulase o vastă experienţă şi o competenţă unică, care dau o valoare deosebită părerilor şi judecăţilor sale.

În *Amintirile* publicate de Bernard Gavoty în ultimul an din viaţa marelui om, găsim un material impresionant şi de o valoare inestimabilă, instructiv sub toate aspectele, în special pentru tineretul de astăzi.

Ne vom referi la unele păreri în legătură cu muzica de cameră, demne de atenţia noastră şi datorită felului în care au fost ilustrate în activitatea compozitorului şi interpretului Enescu.

„Să faci muzică de cameră, ce fericire ! Ce vis frumos, să cînţi sonate, trio-uri, quartete !"

A te exprima în acest mod la vîrsta de 70 de ani, după mai mult de o jumătate de secol de succese răsunătoare pe toate scenele mari ale lumii, presupune o adevărată pasiune pentru muzica de cameră. Şi într-adevăr, Enescu a manifestat, permanent, un ataşament profund acestui gen de muzică, depăşit numai de dragostea pentru creaţie, în care vedea menirea vieţii sale. Firea sa sociabilă, modestă şi sinceră, ca şi oroarea faţă de orice fel de exhibiţionism gălăgios, l-au apropiat în mod firesc de muzica de cameră.

„Iubesc vioara cu condiţia să nu fie considerată un simplu pretext pentru virtuozitate. Iubesc şi estrada cînd se prezintă aici altceva, decît ciini savanţi".

În acelaşi sens înclina şi formaţia sa de simfonist înnăscut care se găsea în elementul său, în marele şi valorosul repertoriu cameral.

Pentru un artist este îngrozitor să se mulţumească cu o linie melodică simplă, cînd ar dori trei, patru, şase, opt !.. Ori, eu sînt esenţialmente un polifonist."

Este edificator fragmentul din *Amintiri* în care este povestită situaţia neplăcută în care s-a aflat muzicianul cu ocazia unui concert colectiv în scop de binefacere, dat la Viena în perioada tinereţii sale.

„Lucrasem cu rîvnă o fantezie faust de Wieniawski şi îmi rezervam o oarecare bucurie să o cînt cît mai bine. Din nefericire înaintea mea Quartetul „Hellmesberger" cîntă Qvartetul al 7-lea în fa major de Beethoven. După o asemenea capodoperă îmi era ruşine să cînt fantezia mea şi m-am ruşinat în aşa măsură, încît am cîntat-o foarte prost".

Pasiunea pentru muzica de cameră s-a manifestat de timpuriu, cu toată criza de timp în care se afla muzicianul, din pricina multiplelor sale activităţi.

Astfel, încă din 1902, Enescu, împreună cu Alfredo Cassela la pian şi Louis Fournier la violoncel pun, la Paris, bazele unei formaţii de *trio*, care a activat timp de doi ani. Motivele destrămării formaţiei sînt uşor de presupus, dacă ne gîndim la multiplele solicitări centrifuge ale fiecăruia din cei trei membri ai săi.

În anul 1904, tot la Paris, Enescu întemeiază un Cvartet de coarde, dar nici acesta nu are o viaţă prea lungă.

Totuşi, dragostea muzicianului pentru muzica de cameră se cerea consumată şi atunci Enescu a recurs la colaborări ocazionale, cu oricine manifesta ca şi el ataşament acestui gen de muzică. Din păcate, în acest fel nu a reuşit să clădească nimic durabil şi, pentru generaţiile viitoare, n-au rămas decît amintirile de neuitat ale acelora care au avut fericirea să cînte alături de el, sau să asculte în concert asemenea formaţii.

Muzicianul român a colaborat cu personalităţile cele mai proeminente ale timpului, între care : Gabriel Fauré (Paris 1905), Richard Strauss (Paris 1906, prezentînd *Sonata pentru vioară şi pian* a compozitorului german), Claude Debussy (Paris 1915, într-un concert de binefacere), Bela Bartók (Bucureşti 1924), Maurice Ravel (Paris 1927, interpretînd în primă audiţie *Sonata pentru vioară şi pian* a compozitorului francez).

Enescu a cîntat ca pianist în numeroase concerte, alături de Pablo Casals (căruia i-a dedicat *Sonata nr. 2 pentru pian şi violoncel op. 26)*, J. Thibaud (căruia i-a fost dedicată *Sonata pentru pian şi vioară nr. 2 op. 6)* şi, ca violonist, acompaniat la pian de Alfred Cortot (dedicatarul şi interpretul în primă audiţie, alături de Edouard Risler, a *Variaţiunilor pentru două piane pe o temă originală op. 5).*

Şi Carl Flesch a cîntat cu Enescu, la Amsterdam, în 1911, interpretîndu-i *Sonata a II-a pentru pian şi vioară op. 6*, iar Clara Haskil l-a acompaniat la Paris, în 1929, în *Sonata pentru pian şi vioară op. 3* de Marcel Mihalovici.

Obiceiul de a apela la Enescu, ca violonist sau pianist, pentru prezentarea în primă audiţie a diferite lucrări, avînd în vedere capacitatea excepţională a muzicianului de a pătrunde şi reda sensul profund al operei, era foarte răspîndit atît în străinătate cît şi în ţară. Astfel, el cîntă la Paris, în 1897, *Sonata pentru vioară şi pian* pe care profesorul său André Gedalge i-o dedicase ; în 1915 prezintă la Bucureşti *Sonata pentru pian* de George Enacovici, distinsă cu premiul I, în acelaşi an, de juriul Concursului Enescu ; în 1927 prezintă la Paris în primă audiţie, *Sonatele pentru vioară şi pian* de Guy Ropartz şi Maurice Ravel, şi am putea continua cu alte nenumărate exemple.

Colaborarea cu Yehudi Menuhin, care i-a fost elev, începînd din 1925, rămîne un caz impresionant de afinitate spirituală între doi artişti şi de trăinicie, peste ani şi moarte, a adoraţiei pe care personalitatea lui Enescu a putut s-o inspire acelora care l-au cunoscut de aproape.

Cuplul George Enescu—Dinu Lipatti s-a ridicat în recitalurile sale la un nivel de interpretare magnifică, cum puține s-ar mai putea aminti. Din fericire, s-au păstrat înregistrările pe discuri ale *Sonatei a II-a op. 6* și *a III-a „în caracter popular românesc" op. 25*, singurele, după părerea noastră, care ne pot da o imagine apropiată de adevărata interpretare violonistică enesciană.

Mai importantă decît strălucita activitate concertistică în genul cameral desfășurată în străinătate, a fost munca de pionierat a marelui muzician în țară. Condițiile social-economice, în care se găsea poporul, nu favorizau o dezvoltare culturală a maselor, cărora trebuia să li se aducă alfabetizarea, înaintea muzicii de cameră. Enescu a desfășurat cu răbdare și perseverență, timp de ani de zile, o muncă de apostolat, nu numai în București, ci și în cele mai mici orășele ale țării, unde răsfățatul scenelor occidentale cînta în fața unor săli pe trei sferturi goale, muzică de Bach și Beethoven.

Nenumărate au fost recitalurile prezentate în decursul anilor, în compania unor muzicieni români de valoare ca Nicolae Caravia, Cella Delavrancea, Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Mihail Andricu, Mircea Bârsan și mulți alții. Semnificative în intenția lor educativă au fost ciclurile cu *„Istoria violinei"*, în 1915 și *„Istoria sonatei"*, în 1919.

Dar Enescu a inițiat la București și alcătuirea unor formații de trio și cvartet de coarde. Astfel, încă în 1902, cîntă în formație de trio împreună cu Dimitrie Dinicu (violoncel) și Theodor Fuchs (pian). În 1903 se prezintă pe scenă în formație de cvartet de coarde, alături de D. Dinicu, G. A. Dinicu și E. Loebel.

Este interesant de observat paralelismul inițiativelor camerale din străinătate, de la Paris și de acasă, de la București, unde dorea să desfășoare o activitate la fel de variată și de intensă ca în marea metropolă a muzicii europene.

Efervescența provocată de prezența lui Enescu în viața muzicală a Bucureștiului s-a menținut și s-a amplificat, pe măsură ce muzicianul descoperea și stimula noi talente în rîndul tinerilor. Exemplele au fost numeroase și este cunoscut sprijinul dat acelora care doreau să plece la studii în străinătate (Mircea Bârsan, Vasile Filip, George Cocea, frații Gheorghiu, etc.) precum și părintească solicitudine față de orice dorință de afirmare pe scenă a tinerelor talente.

Pasiunea maestrului pentru muzica de cameră a determinat în permanență noi inițiative, antrenînd în această activitate toate valorile autentice din țară. În 1942 a prezentat la Ateneul Român un program de Trio-uri cu Maria Fotino la pian și Ion Fotino la violoncel.

Deosebit de rodnică a fost activitatea lui Enescu în cadrul cvartetului de coarde organizat în 1941 cu Constantin Bobescu la vioara II, Alexandru Rădulescu la violă și Theodor Lupu la violoncel. Întregul ciclu al cvartetelor de Beethoven a fost prezentat la București de două ori, în cursul anilor 1941 și 1942 și, parțial, în 1945. În legătură cu interpretarea acestor lucrări, Enescu dă o serie de îndrumări de o valoare excepțională, bazate pe experiența dobîndită în anii studenției la Viena, cînd lucia la Joseph Hellmesberger, șeful cvartetului cu același nume: *„Asistam la ședințele de muzică de cameră care mă pasionau. De aici am căpătat indicații prețioase și precise despre felul în care Beethoven și Schubert voiau ca operele lor să fie executate.*

Deschid aici o paranteză pentru a spune cît de mult mi-ar place să îndrumez studiul cvartetelor de coarde de Beethoven; ele sînt masacrate — și e îngrozitor — sau, în cel mai bun caz, sînt cîntate foarte bine — și este aproape tot atît de regretabil. Da, sînt cîntate foarte bine și mai ales prea repede, cu un vibrato prea cărnos, prea patetic, în timp ce, uneori, unele teme trebuie lăsate să curgă în mod natural, cu o sonoritate aproape indiferentă. Cîte lucruri de spus, de precizat, de schimbat!"

Mult ar fi avut de cîștigat generațiile tinere de interpreți, dacă această dorință a muzicianului român, deținător al tradiției vieneze autentice de interpretare a muzicii lui Schubert și Beethoven, ar fi fost împlinită.

Este de asemenea, o mare pierdere pentru școala românească de interpretare a muzicii de cameră, faptul că nu s-au păstrat nici un fel de înregistrări, din numeroasele concerte ale lui Enescu în formația de trio sau cvartet de coarde.

Muzicianul român a colaborat cu numeroase formații străine de mare prestigiu, în concerte prezentate în țară și în străinătate.

Patru ani la rînd, începînd din 1922, Enescu a apărut ca pianist în concertele date la București de *„Cvartetul Rosé"*, care își încheia programul cu *Cvintetul păstrăvilor* de Schubert sau *Cvintetul în fa minor* de Brahms.

În 1937 a prezentat la Paris *Concertul pentru vioară, pian și cvartet de coarde* de Chausson, în compania lui Céliny Chailley-Richez și a Cvartetului Calvet.

Cu Cvartetul Vuillaume a colaborat în 1945, prezentînd la București *Cvintetul în Mi bemol major* de Schumann.

În 1949 obține, împreună cu Céliny-Chailley-Richez la pian, marele premiu al discului, decernat la Paris de Academia Charles Cros, pentru interpretarea *Sonatei a III-a „în caracter popular românesc"*.

În sfîrșit, nu e întîmplător faptul că ultima apariție publică a lui Enescu ca violonist, care a avut loc la Paris în anul 1950, cu ocazia comemorării bicentenarului morții lui Bach, a fost dedicată unui program de sonate, prezentat în compania bătrînului său prieten Alfred Cortot.

„Pe mica scenă a Școlii Normale de Muzică, cîntam cele șase sonate pentru vioară și pian *de Bach — aceste texte așa de modeste, în care autorul lasă muzica singură să exprime divina sa emoție. Eram fericit, pentru că, în prezența unei asemenea frumuseți și cu un partener ca acesta, mă simțeam la mine acasă...*

Acest sentiment să fie luat în adevărata sa semnificație: după o viață întreagă de muncă și meditație, mi se pare uneori că am înțeles în sfîrșit, ce înseamnă să interpretezi marile texte cu o simplitate totală".

Cerințele actuale ale spectacolului liric

Motto : „Dacă genul liric este rău, atunci e cel mai rău din toate genurile. Dacă este bun, atunci e cel mai bun".

(Diderot).

Opera a fost întotdeauna — de la crearea sa — un spectacol al epocii sale, oglindind-o cu veridicitate, abordînd modalități de înscenare — în etapele sale istorice — determinate de factori sociali. Astfel în gîndirea și gustul unui moment dat, al unei anume societăți, ea întrunește toate datele pentru a fi un spectacol „la modă". Și aceasta s-a repetat de fiecare dată cînd și-a schimbat modalitatea de reprezentare. Pentru că teatrul liric n-a rămas niciodată un simplu „fapt muzical" ci a îmbinat toți factorii de spectacol pentru a se defini ca gen specific și a se impune în conștiința epocii, socotim că și în zilele noastre teatrul liric își păstrează aceste atribute. Impresia de criză este aceeași care de-a lungul vremii a constituit motorul detectării modalităților de reprezentație. Doar că astăzi ea apare accentuată de dezvoltarea explozivă a mijloacelor de informație și cunoaștere, de rapiditatea cu care se parcurg distanțele și se stabilesc contactele între creatori și interpreți, de dezvoltarea mijloacelor tehnice și a utilajului scenic. Dar acestea nu fac altceva decît să ducă la diversificarea concepțiilor și multiplicarea viziunilor. Deci, nu mai putem avea de-a face cu un singur tip de reprezentație — asemenea celei baroce sau romantice — ci se repune în drepturi una din cerințele esteticii aristotelice : *originalitatea*. Astfel se stimulează gîndirea teoretică — privind specificitatea genului — se experimentează în mod creator înscenarea lucrărilor muzical-dramatice.

Totul concură astăzi pentru crearea efervescentă a gîndirii de spectacol, pentru îmbinarea senzorialului cu intelectualul, de la compozitor la scena perfect utilată, într-o sală cu acustică ideală,la actori (personalități puternice — dar supuse spiritului colectiv) conduși de dirijori și regizori de cultură, și pînă la spectatorul avizat, cunoscut de realizatori prin cercetarea sociologică. Căci, tipic pentru opera secolului nostru este faptul căutării adaptării reprezentației la convenția genului muzical-dramatic în spiritul contemporaneității. Iar spiritul acesta nu înseamnă a îmbrăca actorii cu haine moderne, ci a le insufla gînduri moderne.

Și în trecutul scenelor noastre lirice au existat realizări de seamă, ținînd mai ales de prezența în reprezentație a unor soliști de o înaltă profesionalitate și, uneori, de actul creator al unor Const. Pavel sau Sigismund Zaleski pe plan regizoral, sau al unor Ionel Perlea sau Egizzio Massini, pe plan muzical.

O dată cu instaurarea noii societăți, fenomenul se generalizează iar realizările artistice devin o preocupare comună. Repertoriul conține cele mai valoroase creații ale trecutului, la care se adaugă o seamă de lucrări originale românești — fie reluate din creațiile mai vechi, fie prezentate în premieră. Interpreții sînt formați în școli de tip nou și reușesc să se impună prin calități recunoscute în toată lumea. Se construiesc săli și se utilează cele existente ; un mare număr de scenografi definesc un nou tip de cadru, specific muzical. Apare regia de operă ca o preocupare artistică de concepție, dobîndindu-și rolul ideologic de mult așteptat. Un public mai activ și receptiv ca niciodată reușește să impună ierarhizări valorice ale reprezentației. Realizatorii spectacolului nu se mai mulțumesc cu evidențierea ideilor autorilor — în cazul repertoriului universal — ci caută valențe noi, creatoare, tipice pentru gîndirea omului de azi. Puncte de referință pot fi citate prin realizarea *Nopții furtunoase* și *Oedip* la București, *Alexandru Lăpușneanu*, *De la Matei citire* la Cluj, *Marin Pescarul* la Timișoara și multe altele.

Dacă ne-am referit doar la cîteva titluri din creația românească din trecut, este pentru că înscenarea lor reflectă mai elocvent ideea de contemporaneizare a conținutului în exprimări moderne. Aceleași preocupări au generat reușita unor spectacole din repertoriul clasic. *Ernani* la Cluj, *Faust* și *Nunta lui Figaro* la Iași, *Fidelio* la Brașov, *Aida* la București — dar poate în mai mică măsură, din cauza rezistenței unor păstrători de așa-zise tradiții sau poate tocmai datorită unei neclarificări în conceptul de gen specific muzical-dramatic. La fel s-a întîmplat și cu înscenarea lucrărilor contemporane. Dacă unele realizări pot fi citate drept exemplare din punctul de vedere al concepției de spectacol — *Ion Vodă și Fata cu garoafe* la București, *Trandafirii Doftanei* la Brașov, *Ion Vodă* la Iași, *Neamul Șoimărești lor* la Cluj — altele au avut de suferit de pe urma lipsei de decizie, în delimitarea modalităților.

Genul liric și-a fixat în teatrele noastre, o serie de coordonate ce ni se par a fi demne de relevat, integrîndu-se atît în competiția mondială, dar mai cu seamă, găsindu-și echivalentul în cultura socialistă. Opera este un gen de sinteză dar în același timp și de analiză. Este viață, dar viață afectivă — iar aceasta se supune existenței sociale. Ea trebuie să-și caute punțile de comunicare cu spectatorii în ideile timpului, prin varietate de expresie, prin aprofundări tematice. Pastișarea și autopastișarea nu pot lua drept pretext tradiția, decît căzînd în rutină. Opera nu trebuie confundată cu teatrul, ea este teatru, dar un teatru muzical, este o evocație sonoră a dramei, nu e însăși drama. Modalitățile actoricești vor trebui să fie specifice, ca și cele regizorale sau scenografice. Naturalismul și descriptivismul trebuie înlocuite cu semnificația. Reprezentația lirică trebuie

să ofere aspectele specifice muzical-dramatice, deci aspectul afectiv dar și cel dinamic. Și poate n-ar fi inutil de amintit aici J.J. Rousseau, care spunea o dată : „E o mare și frumoasă problemă de rezolvat, în ce măsură poți face cuvîntul să cînte, iar muzica să vorbească". Să nu uităm că spectatorul este copleșit azi de senzații, de pretutindeni, că interesul său e solicitat în multe direcții, iar sensibilitatea sa a căpătat o mulțime de fațete. El poate opta și poate ierarhiza, diferă de la Iași la București; dar nici la București publicul nu e același pentru *Traviata* sau pentru *Ion Vodă*. Spectatorul trebuie captat în fiecare seară.

Și poate aici se află unul din atributele principale ale reprezentației lirice : ea nu poate fi „culinară", de înghițit la micul dejun, la prînz și seara. Spectacolul este o sărbătoare — nu în sensul luxului — ci al excepției. Aceeași ambianță trebuie să fie și pe scenă. Iarăși, nu măreție și lux, ci gust și noblețe afectivă. Sărbătoare la care se participă activ și de-o parte și de alta, devenind liantul celor două participări. Sărbătoare în care hrana sînt aplauzele și care a doua zi poate fi comentată cu plăcerea rememorării. Rememorare pe care o critică muzicală atentă și competentă o poate face, susținînd-o și iubind-o așa cum o iubește cel ce o profesează și cel care o frecventează. Sărbătoare în care să răzbată actualitatea cu mesajul ei, viața cu cerințele ei spirituale.

A. I. ARBORE

Considerații privind creația concertantă pentru pian

În contextul dezvoltării bogate, multidirecționale, efervescente a creației muzicale contemporane românești, un loc deosebit — prin aria largă a publicului căruia i se adresează — îl deține creația concertantă pentru pian.

Ancorarea puternică în melosul autohton, problematica filozofică a omului zilelor noastre, optimismul, pulsația plină de viață a străbunelor ritmuri populare, nostalgia cîntecului lung, doinit, sînt elementele cele mai caracteristice, care definesc profilul aparte al concertului românesc pentru pian și îi conferă originalitate în muzica universală contemporană. Aceste trăsături apar ca elemente comune ale unor lucrări de o factură foarte diversificată atît ca stil cît și ca mijloace, procedee tehnice utilizate.

Astfel, o bună parte din lucrările concertante existente sînt scrise în forme tradiționale, tematice, tonale. Din această categorie fac parte lucrări mai vechi, dintre care voi aminti concertul *„Pe culmile Carpaților"* de Stan Golestan, prezentînd elemente de programatism și utilizînd voci umane în orchestră, *Concertul* de Sabin Drăgoi, *Concertino* de Dinu Lipatti, *Concertul op. 19, nr. 2* de Filip Lazăr, (de o interesantă factură contrapunctică) etc.

Concertul care reușește pe deplin o reliefare strălucitoare a liniei pianului solist, exemplu de măiastră șlefuire și punere în valoare a monodiei caracteristice românești, a unisonului plin de vervă și culoare, este *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu, lucrare distinsă cu Premiul de Stat pe anul 1953. Departe de orice încărcătură de prisos, transparența și claritatea melodiilor, orchestrația aerisită, unele inflexiuni bizantine, conferă *Concertului* de Paul Constantinescu o prospețime, o noutate și un farmec fără egal în întreaga literatură a genului.

Spațiul nu ne îngăduie să ne oprim mai mult și asupra altor lucrări construite pe principii oarecum asemănătoare, cum sînt *Concertul pentru pian și orchestră* de Alexandru Velehorschi, sau cele aparținînd lui Nicolae Buicliu, Mircea Chiriac, *Concertul* de Carmen Petra-Basacopol și vigurosul *Concert pentru pian și orchestră* de Valentin Gheorghiu, scris în 1959 și distins cu premiul „George Enescu" de către Academia R.S. România.

Dintre acele lucrări care îmbină o formă tematică, tradițională cu unele mijloace noi de alcătuire putem cita cele două concerte pentru pian și orchestră de Pascal Bentoiu :

— primul —o reușită incontestabilă a genului — realizat într-un limbaj clar, melodios, cu ritmuri sugerînd arhaice serbări dionisiace, cu o originală armonie, reunind în mod inedit elemente postenesciene cu inflexiuni neoromantice și actuale ;

— al doilea, mai modern, o lucrare plină de nerv, fantezie și strălucire, cu elemente de programatism, o muzică plină de tinerețe și adresată tineretului, puternic ancorată în contemporaneitatea românească. Remarcăm renunțarea la simetriile de tip clasic, utilizarea principiului ciclic, cromatizarea intensă atît pe plan vertical cît și orizontal.

De asemenea, pot fi citate *Variațiunile pentru pian și orchestră* de Tudor Ciortea, o muzică intelectualizată, de un deosebit rafinament, aducînd în planul novator formule mici, de esență modală, zone de imitație restrînse, în general o mare economie și concentrare de elemente expresive.

Tendința de integrare a solistului în masa orchestrei, ca urmare a creșterii potențialului simfonic, uneori dramatic al unor lucrări concertante pentru pian, se reliefează în *Concertul* de Liviu Glodeanu, lucrare de o robustețe aspră, îmbinînd ritmuri de esență popular ardelenească, într-o construcție riguroasă și clară, precum și în *Scenele pentru pian și orchestră* de Dan Buciu.

Printre lucrările concertante ce utilizează procedee dintre cele mai noi ca atematismul, serialismul, aleatorismul, poantilismul, sunete nedeterminate precis, alternanța netradițională a părților, se înscriu *Concertul pentru pian*

și orchestră de coarde de Dan Constantinescu, lucrare de o elevată elaborare intelectuală, apropiată de stilul cameral, premiată de Academia R.S. România, lucrarea *Jocuri pentru pian și orchestră* de Anatol Vieru, colorată cu elemente ilustrative de o deosebită forță sugestivă.

Cultivarea inovațiilor în orchestrație, predilecția pentru percuție se adaugă elementelor de mai sus în lucrări cum ar fi : *Evenimente I-II-III, pentru pian preparat, percuție în pian, chitară electrică, contrabas, vibrafon, corn, marimba și 6 imprimări magnetice* de Mircea Istrate, *Studiu în două părți pentru pian concertant, lemne, alămuri, celestă și baterie, op. 64* de Marcel Mihalovici, lucrarea *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri* de Aurel Stroe, a căror nouă factură a solicitat și îmbogățirea notației cu simboluri și moduri de atac explicate într-o legendă introductivă. Din punct de vedere al execuției, aceste lucrări solicită net o nouă concepție interpretativă, antrenînd tot mai mult pe de-o parte posibilitatea de concentrare a atenției, gîndirea, iar pe de alta, capacitatea de a improviza, fantezia.

De asemenea, devine aproape obligatoriu cîntatul după note, legat de aspectul grafic tot mai încărcat și mai diferențiat de la o partitură la alta.

Practica a dovedit că se pot crea lucrări valoroase utilizînd procedeele cele mai diverse. Important rămîne scopul, sinceritatea și talentul cu care se aleg mijloacele tehnice și de expresie — foarte noi sau mai vechi, măiestria cu care se alcătuiesc într-o formă sau alta, după o matură chibzuință. Preocuparea pentru inovație, interesul pentru investigarea zonelor necunoscute ale orizontului sonor, sînt lăudabile atîta timp cît nu devin un scop în sine, nu pierd legătura cu valoroasa moștenire a realizărilor acumulate de muzica românească prin eforturi și migală plină de dăruire artistică, atîta timp cît nu uită că muzica se adresează omului integral, nu numai omului cu puterea sa sporită de abstractizare filozofică și intelectualizare, dar și omului cu emoțiile, bucuriile, sentimentele și aspirațiile sale.

Georgeta ȘTEFĂNESCU-BARNEA

Dimensiuni ale educației muzicale de masă

de George **PASCU**

Înflorirea vieții muzicale după 23 August, la parametri de neconceput în trecut, a făcut stringent necesară o susținută campanie de culturalizare muzicală a acelor lipsiți altădată de bucuriile muzicii. Obiectivul imediat a fost acela al familiarizării auditoriului cu limbajul muzicii și al orientării acestuia în formele, genurile și stilurile muzicale. Pentru început s-a simțit nevoia unor procedee bazate pe corelări directe și, în consecință, s-a pornit de la posibilitățile programatice ale muzicii, deși știm bine cît de limitat este acest mod de a înțelege muzica.

În decursul anilor, datorită creșterii vertiginoase a posibilităților de difuzare a muzicii prin radio, televiziune și disc, receptivitatea a crescut considerabil, astfel că fără a neglija metodele de educație muzicală elementară s-a simțit necesitatea unor noi metode și procedee menite să faciliteze atingerea unor obiective superioare în educația muzicală a maselor.

Muzica nu este numai *mimesis*, ea este și *poesis*, și aceasta înseamnă că o dată cu plăsmuirile imaginației și fanteziei autorului se tinde și către o abstractizare tot mai mare a imaginilor muzicale. Sintagme cu semnificații mimetice se împletesc cu altele, create, avînd ca sistem de referință nu atît fenomene reale ci însești sintagmele mimetice, creîndu-se variante ale acestora, variante ale căror semnificații capătă, firește, o deschidere mult mai mare. Fie că rămîn cît de cît legate printr-un foarte firav fir asociativ de sintagmele-mimesis din repertoriul preexistent, fie că intră în cîmpul reprezentării unor fenomene mai generale, ele îmbogățesc universul muzicii, depărtîndu-se de concretul mimetic. În felul acesta se creează o „lume" a sintagmelor muzicale, cu relații multiple, ele devenind „obiecte sonore", a căror succesiune ascultă de o „logică" specifică și de tipuri arhitectonice determinate de dialectica muzicii în virtutea căreia prind viață, se înfruntă, se transformă, se înlănțuie, se grupează în entități determinate de anumite sisteme de relații, entități pe care le numim curent forme muzicale.

Cunoașterea, receptarea și trăirea acestei muzici necesită o laborioasă și meticuloasă acțiune sistematică de educație muzicală prin audiții. În felul acesta aducem ascultătorul în miezul muzicii pe care o va aprecia și ca *tehné*, ca o construcție sonoră ale cărei imagini au o foarte mare deschidere.

La etajul *mimesis*-ului, muzica începe de la concretul onomatopeic și merge pînă la reflectarea unor fenomene generale ale realității ; la etajul *poesis*-ului, creatorul, încercînd să plăsmuiască lumi imaginare, lumi sonore, oscilează între mimesis și abstracție. La etajul *tehné*-ului ne aflăm în stadiul cel mai înalt de abstractizare. Dar oameni sîntem. Și avem un trecut

înainte-ne, trecut în care experiența vieții ne-a făcut să atribuim anumite înțelesuri ale sintagmelor muzicale, astfel că, cu greu vom urmări dialectica abstractă a muzicii fără a o corela cu „pattern"-urile afective ale vieții trăite, fără a ne incita la meditație. Coroborînd cele mai abstracte desfășurări muzicale cu epoca, cu autorul, cu mediul social, cu spiritualitatea în care a trăit autorul, nu ne va fi greu să înțelegem respectivele construcții muzicale, să le deslușim semnificații majore, umane, spirituale. Astfel că prin *tehné* ajungem la semnificații de ordin spiritual, la *poesis* am putea spune.

Desigur acțiunea de educație muzicală prin audiții o facem diferențiat, ținînd seama de criteriul vîrstei, al culturii, al mediului social. Este limpede că nu putem porni chiar de la început cu ideea de a deprinde ascultătorul cu muzica abstractă. Avem exemplul lui Bach care a îmbinat în *Klavierbüchlein*-urile sale dansul cu piesa lirică și cu invenția.

În cercurile de audiții ieșene îndrumate de Catedra de muzicologie a Conservatorului se caută o îmbinare armonioasă a metodelor și procedeelor. De la clasicele cicluri de gramatică muzicală, forme, genuri, autori, etape și pînă la cicluri interdisciplinare — la toate audițiile se caută a se sădi în conștiința ascultătorului ideea autonomiei și specificității comunicării muzicale pentru a se feri de căutarea unor corespondențe naive și pentru a înțelege caracterul ectosemantic al muzicii, trăind-o.

Filarmonicile moldovene au realizat multiple cicluri vizînd atît instruirea în tainele tehnicii și structurilor muzicale cît și în sfera stilurilor (autori, epoci).

Racila de care suferă încă aceste acțiuni constă însă în fluctuația publicului ascultător, ciclurile devenind astfel inoperante. Acolo unde se asigură o frecvență a aceluiași public, roadele nu întîrzie.

În această privință trebuie să menționez că în afara acțiunilor oficiale, se întîlnesc cercuri de audiții inițiate de intelectuali cu înaltă pregătire, care-și dăruiesc o parte din timpul lor acțiunii de educație muzicală, unii dintre ei utilizînd metode originale.

Astfel prof. univ. George Văideanu, pe vremea cînd funcționa la Universitatea din Iași, a condus cercul de „Prieteni ai muzicii" la liceul „Ibrăileanu'". Cînd ajungea la un stadiu propice începerii audițiilor, menite să ducă auditoriul la înțelegerea stilurilor, pornea de la muzica lui Beethoven, socotind-o cea mai aproape de om. Apoi înainta în două direcții, spre Bach prin clasici și spre muzica modernă prin romantici.

Profesorul de franceză Inocențiu Măcăreanu, la liceul „M. Eminescu", conjugă audițiile cu participarea voluntară la un cor de cameră, contînd că practicarea muzicii deschide mult mai larg porțile spre înțelegerea ei plenară.

Demne de menționat, pentru elevata ținută spirituală și pentru largul orizont de cultură pe care-l preconizează, sînt cercurile conduse de intelectuali de înaltă cultură și cu o largă deschidere spre tot ce este fenomen artistic : Profesorul Aurel Dorcu, la liceul „Laurian" din Botoșani, medicul Dorin Speranția, la Casa de cultură din Municipiul Gheorghiu-Dej, profesorul Gh. Ciobanu la Casa de cultură din Roman și profesorul I. Enache la Hîrlău.

Spațiul nu-mi îngăduie a menționa procedeele și programele fiecăruia dintre acești entuziaști propagandiști ai muzicii. Mă mărginesc a enunța pe scurt cîteva informații. Pe lîngă clasicele serii de audiții, destinate informării asupra elementelor, formelor, genurilor etc. se fac cicluri care se sprijină pe relațiile muzicii cu alte arte : *Teme literare în muzică, Teatrul și muzica, Muzică și pictură*, etc. *Călătorii muzicale, Dansurile în diferite epoci și la diferite popoare* și multe alte teme care oferă puncte de reper pentru înțelegerea muzicii.

Dar nu numai atît. La acești melomani am întîlnit cicluri de „integrale" *(Clavecinul bine temperat, Sonatele, Simfoniile lui Beethoven,* etc.) și cicluri de „interpretări paralele", ceea ce dovedește că nu se sondează muzica numai superficial, ci se cercetează și problematica ei tehnică.

Dacă adăugăm faptul că la Botoșani și la Onești audițiile se coroborează uneori cu proiecții de arte plastice sau cu lecturi literare adecvate, ne dăm seama ce climat artistic și spiritual se întreține în aceste condiții.

Personal, am asistat la multe asemenea acțiuni în județele Moldovei. Cu Filarmonica din Botoșani am parcurs cu regularitate cam 15 centre urbane și rurale din județele Botoșani și Suceava. În unele sate se instaurase o tradiție a concertelor lecții, la care tineretul venea fără preliminare acțiuni de „mobilizare". În cel mai nordic orășel al țării, la Darabani, am găsit un climat favorabil pentru că, acolo, un profesor de desen inițiase deja cu mult succes un cerc de muzică simfonică.

Progresul culturii muzicale românești în cei treizeci de ani se reflectă și în numeroasele cercuri de audiții care indică interesul sporit pentru muzică. Ținuta spirituală elevată a multora din aceste cercuri, ca și tendința vădită de a se elimina explicațiile sociologist-vulgare sau cele naiv-literaturizante, denotă un stadiu avansat al culturii noastre muzicale.

Tradiţie şi actualitate în muzica suedeză

de Dr. Vasile TOMESCU

Schimbul de valori neobişnuit de dinamic pe care civilizaţia modernă îl activează între centrele cele mai diferite ca specific de viaţă şi poziţie geografică, departe de a uniformiza peisajul cultural şi artistic, îi conferă mai multă distincţie şi mai fine nuanţe ca oricînd în istoria omenirii. Dacă în complexul de factori care influenţează formarea spirituală a unei naţiuni, datele istorice şi geografice sînt puncte de reper în faţa observatorului oaspete, atunci pentru cultura şi arta suedeză acest adevăr apare deosebit de evident.

Brăzdată de cercul polar dar favorizată de blîndetea curentului Golfstrom, parcurgînd întreaga claviatură a reliefului, de la cîmpiile molcom ondulate pînă la semeţele înălţimi albite de nea ale munţilor, trup cu mădulare de marmoră răsărit din adîncul mării şi cu ochiuri albastre de mare pătrunzînd în vatra străvechilor aşezări, Suedia a descins din vikingi pentru a se integra tradiţional în efortul paşnic şi constructiv al Europei. Cultura şi arta acestui popor este pomenită încă în cronici latine şi în islandezele Saga, iar muzica, după faza universal primitivă a funcţiei magice şi păstoreşti, intră în istorie prin începuturile artei polifonice semnalate la Uppsala încă din 1298. O sinteză a avut loc de timpuriu între arta populară a cîntecelor păstoreşti de chemare, cu bogate melisme, denumite Kulning, baladele de rezonanţă nordică cu dese refrene, coruri de uz sacru cu bogate structuri polifonice, şi muzica de dans a curţii, de proveniență franco-germană. Secolul XVIII vede luînd fiinţă Academia de muzică, Opera din Stockholm şi Teatrul din Drottningholm, în jurul cărora o intensă viaţă muzicală a transpus pe pămînt nordic valorile create în domeniul instrumental şi al operei de preclasicii francezi, de Bach şi de clasicii vienezi. Cunoscînd în veacul XIX o evoluţie foarte apropiată de aceea a muzicii româneşti — înfiinţarea Conservatorului, a Societăţii Filarmonicii din Stockholm şi Götteborg, afirmarea unui pasionat devotament pentru cercetarea şi valorificarea folclorului naţional mai ales după îndemnul lui Herder — muzicienii suedezi se străduiesc să contureze o şcoală de compoziţie cu specific propriu. Cel mai poeminent precursor activînd în această perioadă este Franz Berwald, muzician de reprezentativă formaţie europeană, ale cărui simfonii şi muzică de cameră exprimă un generos lirism septentrional, sintetizînd pentru muzica suedeză etape de la Beethoven pînă aproape de Liszt, simbolizînd cu autoritate estetica „romantismului naţional". Pătrunderea imediată şi masivă în viaţa muzicală a ţării, a muzicii inovatoare creată de Mendelssohn, Liszt, Schumann şi mai ales Wagner, stimulează un adevărat curent neoromantic, ai cărui exponenţi Ludwig Norman, August Söderman şi Emil Sjögren exaltă virtuţile istoriei naţionale căutîndu-şi sursele de inspiraţie melodică în epica şi lirica folclorică şi ţintind spre cucerirea unor zări armonice ce prevesteau arta impresionistă. Relevînd din nou similitudini cu drumul şcolii româneşti, muzica suedeză pătrunde în aria universală către pragul veacului XX, cînd, după o generaţie de continuatori fideli ai artei lui Wagner şi Grieg, Hugo Alfvén înfăptuieşte în domeniul coral ceea ce la noi a realizat D. Gh. Kiriac, şi în domeniul orchestral ceea ce rapsodiile şi *Poema Română* ale lui George Enescu au afirmat : aportul naţional la îmbogăţirea muzicii universale a începutului de veac. Baletul *Fiul pierdut* cu muzica de

Stockholm. Vedere de ansamblu

H. Alfvén, interpretat de Opera din Stockholm într-o seară coregrafică alături de *Cele patru temperamente* de P. Hindemith în viziunea lui George Balanchine, mi-a transmis tot atît de convingător umorul scandinav rafinat și dezinvolt, valorificînd cinci dansuri populare pline de farmec cum ar transmite cred unui oaspete suedez expresia umorului coregrafic românesc baletul *La piață* de M. Jora.

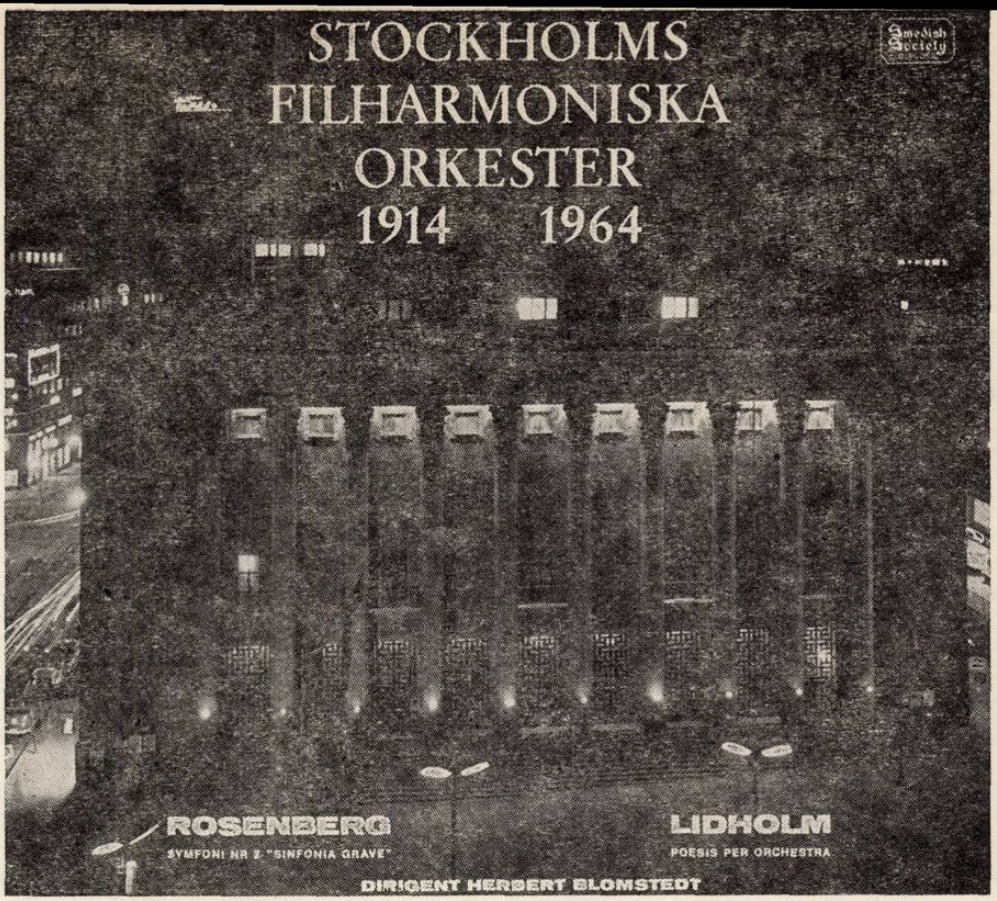
Și istoria relevă încă alte apropieri dacă reținem înființarea în 1918 a Societății suedeze a compozitorilor, care a creat în 1923, deci la scurt timp după întemeierea Societății compozitorilor români, Biroul său de reprezentare STIM, activ și astăzi. După generația lui Kurt Atterberg, Ture Rangström, Natanael Berg și Edvin Kallstenius, de orientare romantică, o operă eficientă de integrare în tendințele moderne ale perioadei interbelice desfășoară Gösta Nystroem și Hilding Rosemberg. Prin largul registru tematic și prin înnoirile de ordin tehnic expresiv care încorporează creator cuceririle artei europene de la Schönberg pînă la Bartók și Stravinski, ca și prin contribuția hotărîtoare adusă la îndreptarea pe o cale modernă a învățămîntului componistic suedez, Hilding Rosemberg și-a cîștigat denumirea de „părinte al muzicii suedeze". În fine, întregesc peisajul tendințelor muzicii moderne orientările expresionistă și neoclasică ale unor creatori ca Dag Wiren, Gunnar de Frumerie, Lars-Erik Lareson și alții.

Ca în alte țări europene, perioada imediat următoare celui de al doilea război mondial a produs substanțiale mutații în gîndirea și sensibilitatea artistică. Confruntarea acută a conștiinței umane cu ea însăși, problema devenită vitală a raportului dintre artă și public, destinul social al operei de artă contemporană — chestiune dezbătută cu probitate și răspundere în presa suedeză în timpul vizitei pe care am avut prilejul să o fac în această țară — iată coordonate care determină cursul strădaniilor celor mai dotați compozitori suedezi din zilele noastre. Potrivit opiniilor de prestigiu, muzica nouă, obligată să continue a se îmbogăți în spiritul expresiv și în tehnica de realizare cea mai cutezătoare, trebuie să tindă structural către zonele de interes afectiv și rațional ale ascultătorilor, să îndeplinească funcția nouă în formă, tradițională în fond a artei umaniste. Pentru a nu se zăgăzui în experimentul pur cerebral, deși cercetează cu pasiune și cutezanță întreg labirintul acestuia, muzica nouă caută să devină un fapt semnificativ al conștiinței contemporane. Iată obiectivul activității unor instituții ca Societatea Fylkingen, adevărat forum al muzicii contemporane de cameră, organizația pentru concertele simfonice „Nutida Musik" (Muzica contemporană), Asociația de concerte, Societatea „Intimmusik". Pentru cercetarea noilor posibilități de realizare sonoră activează Studioul de muzică electronică (EMS — Studion) pe care am avut satisfacția să-l vizitez, dotat cu cea mai modernă aparatură, precum și alte studiouri ca acela de pe lîngă Radioteleviziune.

Punctul de plecare pentru afirmarea muzicii contemporane suedeze îl constituie, spuneam, creația și aportul pedagogic al lui Hilding Rosemberg. Este o personalitate impunătoare și totodată deconcertantă prin amploarea și varietatea operei, prin mobilitatea continuă a stilurilor, amintind astfel de Stravinski, dar stăruind în final către o sinteză personală. Într-un concert cu program integral nordic, dat de orchestra filarmonicii din Stockholm condusă de Antal Dorati, am ascultat din creația lui H. Rosemberg, *Simfonia pentru suflători și percuție*, captivantă prin ingeniozitatea cu care sînt diferențiate pe un spațiu simfonic vast timbrele acestei formații obiectiv dură ; am apreciat măiestria de prim ordin a unui discurs permanent dinamic, linear, care face să renască melodismul cu ecouri din arta gregoriană medievală ; într-un cuvînt, o lucrare de prestigiu cu atît mai mult cu cît izbutește să prevină riscul asemănării cu *Simfonii pentru o formație* similară a lui Stravinski. La Operă am urmărit spectacolul buf *Marionete* cu muzica de același compozitor, o neostilizare a comediei dell'arte, de fermecătoare eficiență liric-muzicală și satiric-scenică. Regia (F. Albenius) și scenografia (S. Nelson) exploatează modalitatea deplinei elocvențe pe care mijloacele sobre dar inspirate o conferă și nu o dată am avut impresia că întîlnesc secvențe din spirituala noastră comedie muzicală *O noapte furtunoasă ;* cu deosebirea că sfera personajelor și rezonanța melosului se apropie mai degrabă de un De Falla decît de folclorul urban transfigurat la noi de Paul Constantinescu. Însă opera suedeză este substanțial națională prin spiritul tratării și agreată din această cauză cu fervoare de public.

Dintre muzicienii generațiilor actuale, trei creatori se reliefează printre componenții așa numitului „Grup de luni", a cărui carte de căpătîi a fost cunoscuta inițiere în compoziție de Hindemith. Este vorba mai întîi de Karl-Birger Blomdahl, prematur dispărut, dar nu înainte de a se fi afirmat cu

Opera regală din Stockholm



proeminență în viața artistică internațională, îndeosebi prin opera *Anniara* aflată în repertoriul teatrelor din Edinburg și Hamburg. În domeniul instrumental-simfonic, Blomdahl a parcurs o cale mereu înnoitoare, mergînd de la serialismul utilizat după procedee pointiliste pînă la o gramatică proprie care-i permite realizarea unei tensiuni expresive aproape excesive, abundente în culori armonice și orchestrale de puternică densitate ritmică contrastantă. *Suita Sysiphos*, muzică electronică, mi-au justificat această apreciere.

Personalitate complexă, Sven-Erik Bäck a asimilat diferite direcții ale mișcării muzicale europene, realizînd piese de cameră și simfonice, o operă radiofonică, balete, coruri, cu o pondere însemnată în muzica țării sale. Stăpînind stilul lui Palestrina și al maeștrilor barocului, Bäck își dezlănțuie, nestingherit de limitele tehnicii și de prejudecățile vreunui sistem, bogata sa fantezie, rămînînd atașat temelor de semnificație umanistă. Muzica pe text de Paul Claudel, motete, o operă după un basm japonez dezvoltă artistic motive etice elevate.

Ca și Bäck, legat direct de practica interpretării muzicale și profesor de compoziție, Ingvar Lidholm sintetizează două concepții estetice tradițional opuse : romantismul și expresionismul. *Poesis pentru orchestră* și *Laudi pentru cor à cappella* mi-au dezvăluit un temperament viguros, nuanțat de la sensibilitatea poetică de nordică tradiție contemplativă pînă la izbucniri paroxistice de dramatism și tragism, toate reliefate cu rafinament și măiestrie. Alți muzicieni se disting dintr-un interesant grup de autori preocupați să extragă din necunoscut legi, valori, sensuri sonore. Bengt Hambreus, muzicolog pasionat, tinde să realizeze în muzica sa o „orgă spațială fantastică dincolo de orice granițe", tot așa cum Bo Nilsson, trăind în lumea aparte a Laponiei, și Sigfried Nauman dovedesc căutări inedite susținute cu dăruire.

Activitatea de creație este legată direct de aceea teoretică. Învățămîntul și cercetarea muzicologică, ilustrate azi prin profesorii Ingvar Bengtsson la Uppsala, Ernst Emsheimer și Martin Tegen la Stockholm, se preocupă cu seriozitate de studiul muzicii, de la arta antichității extrem-orientale pînă la experimentul electronic. Bibliotecile, dintre care cea de la Uppsala se bucură de o îndreptățită reputație mondială, muzeul de istoria muzicii, cuprinzînd și o frumoasă documentație folclorică românească, secțiile de muzicologie din cadrul universităților, „Muzikrevy" condusă de Bengt Plejel, editurile de muzică și casele de discuri sînt foarte active în acest domeniu.

Peisajul muzical suedez contemporan se întregește — dacă nu se deschide chiar — cu aspectele unei intense și ridicate activități interpretative. Opera, avînd vechi tradiții care încep cu activitatea celebrei cîntărețe a veacului trecut denumită „privighetoarea nordului", Jenny Lind, cuprinde artiști de renume mondial printre care sopranele Birgit Nilsson și Elisabeth Söderström, contralta Kerstin Meyer, tenorii Jussi Björling și Nicolai Gedda. Orchestra filarmonicii și a radiodifuziunii, alte orchestre din Götteborg, Malmö și încă din trei centre sînt conduse de dirijori ca Westerberg sau Blomstedt, S. Celibidache, S. Comissiona. Festivalul anual de la Stockholm, spectacolele de vară de la teatrul Drottningholm, cicluri de muzică corală interpretate în catedrale — am urmărit — un excelent program de *cori spezzatti* din creația lui Heinrich Schutz dat de Adolf Frederiks Kyrka — manifestări ale artei folclorice deosebit de vii îndeosebi în regiunea Dalecarlie sporesc farmecul și originalitatea vieții artistice suedeze. Teatrul din cetatea medievală Vibli, situată în insula Yotland, este celebru prin succesele obținute în ultimii 40 de ani cu opera *Petrus de Dacia* compusă de Friedrich Mackler și

avînd ca subiect călătoriile europene inclusiv în ţinuturile româneşti ale unui celebru personaj suedez de epocă.

Este de apreciat efortul întreprins de către Centrul naţional pentru propagarea concertelor, Asociaţia educaţiei muncitoreşti, care grupează cîteva mii de cercuri pentru studii muzicale, în direcţia descentralizării vieţii muzicale, a extinderii ei pînă la localităţile în care clima defavorizează prezenţa formaţiilor muzicale.

Aflată în plină efervescenţă, preocupată deopotrivă să se integreze în mişcarea artistică mondială a epocii noastre şi totodată să devină în propria ţară un fapt de rezonanţă socială, viaţa muzicală suedeză preţuieşte cu căldură valorile culturii muzicale româneşti. O audiţie de muzică românească, solicitată de catedra de compoziţie a conservatorului din Stockholm, numeroase alte contacte pe care le-am avut cu muzicienii suedezi mi-au adeverit existenţa unui viu interes şi a unor mari resurse în această direcţie, a dorinţei reciproce ca acestea să fie cît mai durabile şi eficient fructificate.

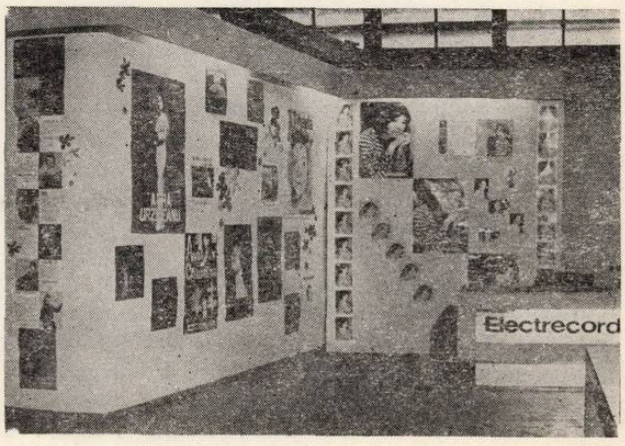
Sopot '74

Ajuns în acest an la a 14-a sa ediţie, *Festivalul internaţional de muzică uşoară de la Sopot* a atras din nou — în zilele ultimei decade a lunii august — o lume pestriţă în cunoscuta localitate balneo-climaterică de pe litoralul polonez al Mării Baltice. Ca la orice Festival de acest gen, în jurul celor 30 de cîntăreţi din 20 de ţări s-au strîns aci sute de compozitori, textieri, instrumentişti, reprezentanţi ai unor case de discuri, companii de radio şi televiziune, agenţii de impresariat, întreprinderi de comerţ exterior pentru discuri, ziarişti, pe lîngă miile de spectatori care „vînau" bilete pentru a putea participa, în uriaşul teatru de vară cu 6 000 de locuri, la concertele anunţate. Pe fundalul forfotei neîntrerupte — de la primele ore ale dimineţii pînă tîrziu după miezul nopţii — a tuturor celor legaţi în mod direct sau indirect de manifestările Festivalului, s-a desfăşurat ediţia din acest an, concepută ca o competiţie între casele de discuri.

Pe lista participanţilor s-au aflat înscrişi cîntăreţi reprezentînd firme discografice din Anglia, Austria, Bulgaria, Canada, Cehoslovacia, Cuba, Finlanda, R.D. Germană, R.F. Germania, Grecia, Irlanda, Jugoslavia, Olanda, România, Spania, S.U.A., Suedia, Ungaria şi U.R.S.S., unii dintre ei afirmaţi de mai multă vreme în lumea internaţională a muzicii uşoare ca de pildă Chris Montez (S.U.A.), Radojka (Jugoslavia), Euson (Olanda), Pavel Barton (Cehoslovacia), Sofia Rotaru (U.R.S.S.), Marion (Finlanda) sau Marina Voica (România). Toţi aceştia s-au întrecut pentru a cuceri trofeele concursului (Marele premiu al discului, premiile I, II şi III la „Ziua discului", premiile I, II şi III la „Ziua poloneză") atribuite de juriul internaţional, alcătuit din reprezentanţii celor 30 de case de discuri prezente. În plus, mai erau anunţate un premiu special decernat de membrii polonezi ai juriului, un premiu de aranjament orchestral, un premiu al publicului, un premiu al presei şi un premiu al fotografilor acreditaţi la Festival.

Urmărind desfăşurarea diferitelor seri ale concursului, membrii juriului au putut constata că în timp ce nici unul dintre concurenţi nu se distanţa în chip vădit faţă de ceilalţi, cel puţin 12—13 candidaţi (incluzînd şi unele din grupurile vocal-instrumentale ce participau alături de soliştii vocali) prezentau un bun nivel profesional mediu, justificînd prezenţa lor în palmaresul final. În aceste condiţii, clasamentul era deschis hazardului, mai ales că desemnarea diferiţilor premiaţi a avut loc prin simpla adunare a voturilor secrete, fără nici o discuţie prealabilă. Numai un astfel de hazard poate explica atribuirea „Marelui premiu al discului" cîntăreţei finlandeze Marion, o interpretă înzestrată cu o prezenţă scenică agreabilă, şi cu un carecare temperament, dar în nici un caz cu calităţile ieşite din comun care să justifice un premiu atît de prestigios. În plus, Marion nici nu a prezentat la „Ziua discului" cîntece din patria sa, ci melodii de largă circulaţie din repertoriul anglo-american, printre care *I believe in music*. Cele trei premii pentru „Ziua discului" au revenit, în ordine, lui Serghei Zaharov (U.R.S.S.), Joe Cuddy (Irlanda) şi Akira Fuse (Japonia), toţi trei buni profesionişti, dotaţi cu însuşiri vocale pe drept remarcate, dar folosind stiluri nu tocmai de actualitate în muzica uşoară internaţională.

La „Ziua poloneză", în care toţi interpreţii au trebuit să prezinte un cîntec provenind din creaţia de gen a compozitorilor ţării organizatoare, premiul I a revenit — spre surpriza publicului şi chiar a multora dintre membrii juriului — grupului suedez „Scafell Pike", ale cărui manifestări scenice s-au desfăşurat sub semnul unui gust artistic îndoielnic.



Următoarele două premii au fost atribuite Sofiei Rotaru (U.R.S.S.) și grupului „2+1" (Polonia), prima o cîntăreață cu voce plină și un stil viguros, ceilalți deosebit de populari în Polonia.

Premiul special al membrilor polonezi ai juriului i-a fost acordat lui Chris Montez (S.U.A.), interpret agreabil, simpatic, dar fără alte calități deosebite, iar premiul pentru aranjament orchestral japonezului Hiroshi Miyagawa, autorul unor orchestrații ample, de mare efect. În fine, Pavel Barton (Cehoslovacia) a primit premiul presei, Irena Jarocka (Polonia) premiul publicului, iar solista feminină din grupul polonez „2+1" premiul fotografilor.

În acest palmares au rămas neincluși cîțiva cîntăreți care ar fi putut figura cu egală îndreptățire pe oricare dintre locuri. Mă refer la Radojka (Iugoslavia), cu un glas interesant, de culoare „închisă" și o evidentă știință a frazării, la Euson (Olanda), sensibil, discret, fără „efecte" emfatice, la Daniel Velasquez (Spania), cu o voce amplă de tenor, la grupul „Corvina" (Ungaria), tineresc, original, plin de fantezie și antren, și în fine la Marina Voica, ale cărei calități de seriozitate profesională și de varietate a mijloacelor le cunoaștem cu toții. La „Ziua discului" Marina Voica a cîntat *Stelele* de George Grigoriu și *O romantică fată* de Marius Țeicu, iar la „Ziua poloneză" o melodie antrenantă a lui Wlodzimierz Korcz, căreia Ovidiu Dumitru i-a scris textul românesc (sub titlul *Dacă...*), iar Iosif Hastreiter un aranjament de frumoasă ținută. Succesul ei de public a fost indiscutabil, o seamă de impresari și de reprezentanți ai unor case de discuri din diferite țări s-au declarat interesați să mențină cu ea un contact în continuare, dar... juriul a fost de altă părere. Este un risc pe care îl comportă orice participare la un concurs.

În ansamblu, atît palmaresul (în majoritate) cît și reacția publicului (de asemenea în majoritate) a confirmat o dată mai mult preferința pentru vocile frumoase, cu ambitus larg, cu acute puternice, însoțite de o frazare expresivă, de o prezență scenică atrăgătoare și de o gestică firească. Ca membru în juriu, am putut constata personal această orientare, cu prilejul diferitelor votări.

Simultan cu Festivalul, a avut loc la Sopot un Tîrg internațional al discului, la care casa românească „Electrecord" a avut un stand propriu. La diferite unități specializate din localitate s-au vîndut discuri românești, de un interes deosebit bucurîndu-se, în mod firesc, discul Marinei Voica, prezentă la concurs. La fel ca celelalte case care au luat parte la Tîrg, „Electrecord" a organizat un panou special dedicat cîntăreței care ne-a reprezentat la Festival. La acest stand, Marina Voica a avut întîlniri cu publicul, acordînd autografe pe discurile sale. Tot aci au avut loc și convorbiri cu diferiți delegați ai altor case de discuri, interesate să inițieze sau să lărgească relațiile comerciale cu România în acest domeniu specific, de care răspunde întreprinderea de comerț exterior „Cipexim", de asemenea reprezentată la stand.

După cum se poate conchide, Festivalul și Tîrgul de la Sopot au constituit prilejuri binevenite pentru afirmarea în continuare a muzicii ușoare românești și a discului românesc pe plan internațional. Participarea țării noastre la ambele manifestări a trezit un interes confirmat în permanență cu prilejul contactelor pe care grupul nostru le-a avut cu numeroasele personalități din domeniul artistic și economic, prezente la Sopot. Iar felicitările călduroase ce ne-au fost adresate în ziua de 23 August — care a coincis cu penultima zi a Festivalului — au demonstrat o dată mai mult prestigiul de care se bucură astăzi România în lumea internațională.

Edgar ELIAN

Mișcarea muzicală de amatori în R. P. Bulgaria

Înapoindu-mă dintr-o vizită de documentare cultural-artistică, efectuată în R.P. Bulgaria, aș dori să consemnez în rîndurile ce urmează, cu deosebire cîteva aspecte privind mișcarea muzicală de amatori în țara vecină și prietenă, mișcare stimulată în acest an jubiliar de sărbătorirea a trei decenii de la victoria revoluției socialiste bulgare.

La Sofia am participat la repetițiile unor valoroase formații corale de amatori (Corul bărbătesc „Gusla", Corul mixt „Vladimir Maiakovski", Corul mixt „Gheorghe Kirkov" — formații care au dobîndit laurii unor importante concursuri internaționale). Tot în acest frumos oraș am avut prilejul să asist la repetițiile unei prestigioase formații corale profesioniste, Capela de Stat din Sofia, iar la Institutul pentru mișcarea artistică de amatori, am avut o interesantă discuție cu Ana Tricikova, directoarea acestei instituții precum și cu Donka Bosadjieva — specialistă în problemele muzicii corale, care s-a referit pe larg la amploarea, repertoriul, calitatea artistică interpretativă, pregătirea dirijorilor, colaborarea cu creatorii și instituțiile profesioniste, festivaluri și concursuri ale mișcării corale de amatori din Bulgaria. Vizionînd la Opera din Sofia un spectacol cu *Tosca*, alături de valoroșii soliști bulgari, în distribuția acelei seri am urmărit cu emoție și mîndrie, evoluția baritonului român Octav Enigărescu care, în rolul lui Scarpia a cucerit exigentul public sofiot.

Continuîndu-mi călătoria, am poposit cîteva zile în orașele Plovdiv și Varna, unde am participat, alături de alți dirijori și compozitori invitați din diferite țări, la desfășurarea celei de a patra ediții a Concursului Republican al formațiilor corale de amatori.

În R.P. Bulgaria activează un număr impresionant de formații corale de amatori, 5816, de toate tipurile și genurile (coruri mixte, coruri pe voci egale, grupuri vocale, formații camerale, coruri de tineret, pionierești și școlărești, coruri muncitorești și să-

teşti, corale orăşăneşti reprezentative etc.), toate îndrumate de un for unic specializat : *Institutul pentru mişcarea artistică de amatori din Sofia.* Munca de îndrumare muzicală în cadrul acestui institut este desfăşurată de 5 specialişti : 2 pentru muzică corală (coruri clasice şi coruri populare). unul pentru formaţii simfonice, cîte unul pentru muzică uşoară — estradă şi populară. În afara acestui colectiv restrîns salariat, mai activează un colectiv obştesc format din 62 persoane, specialişti aparţinînd tuturor instituţiilor interesate în buna desfăşurare şi prosperare a activităţii muzicale de amatori. De asemenea, mai funcţionează un birou operativ, alcătuit din 22 de persoane, reprezentanţi ai Uniunilor de creaţie şi Organizaţiilor de masă, care, sub îndrumarea directorului Institutului acţionează direct şi cu maximum de eficienţă în ce priveşte calitatea tematică şi artistică a repertoriilor (editare-difuzare), elaborarea unui sistem unitar al organizării spectacolelor, festivalurilor şi concursurilor naţionale, participarea la manifestări internaţionale etc. De o deosebită atenţie în cadrul institutului, în ce priveşte îndrumarea artistică, se bucură dirijorii de cor, care sînt retribuiţi din fondurile de stat pentru cele 18 ore pe care le prestează săptămînal în cadrul formaţiilor. În oraşul Plovdiv funcţionează periodic şi sistematic un Centru de pregătire a dirijorilor de cor, ale cărui colocvii (organizate trimestrial) sînt conduse de cele mai prestigioase personalităţi muzicale din R.P. Bulgaria. De asemenea, la Conservatorul din Sofia funcţionează o secţie de dirijat coral cu durata de un an, unde sînt selecţionate tinere talente din întreaga ţară.

Merită semnalat în mod deosebit faptul că, anual, numeroase formaţii corale de amatori din Bulgaria, bineînţeles cele mai valoroase, riguros selecţionate, sînt prezente la aproape toate manifestările internaţionale destinate acestora (Cark — Irlanda, Longoden — Anglia, Arezzo şi Gorizia — Italia, Debreţin — Ungaria, Tallin — Estonia, Zelin — Jugoslavia, ş.a.).

Concursul Republican al formaţiilor de amatori se organizează în R.P. Bulgaria, cu regularitate, o dată la 5 ani, manifestarea devenită tradiţională fiind apreciată de un public larg şi competent, constituie un puternic prilej de stimulare şi verificare a stadiului artistic-interpretativ al mişcării artistice de mase. Ediţia din acest an a acestui concurs, după fazele preliminare, a angrenat în etapa finală 342 formaţii corale repartizate astfel : 72 formaţii pioniereşti, 22 corale reprezentative ale pionierilor şi şcolarilor, 39 coruri de tineret din licee, 11 coruri săteşti de tip clasic, 17 grupuri corale, 115 coruri ale întreprinderilor şi instituţiilor din oraşe. Majoritatea formaţiilor care au evoluat, deşi compuse din 80—100 persoane, au oferit o sonoritate compactă, densă, amplă, nuanţată, o adevărată încîntare pentru spectator. În cadrul concursului, fiecare formaţie a prezentat obligatoriu cîte 5 piese, dintre care una aparţinînd repertoriului universal — începînd cu sec. XVI—XVII şi pînă în zilele noastre — o lucrare din creaţia corală rusă şi sovietică şi trei piese din creaţia compozitorilor bulgari (piese lirice sau cîntece de masă, prelucrări de folclor sau de inspiraţie proprie) în toate, abundînd o mare varietate tematică.

Un element relevabil l-a constituit alegerea repertoriului. Fiecare formaţie a prezentat lucrări corale în raport cu potenţele sale interpretative, cu specificul genului pe care îl reprezenta. Am audiat în cadrul concursului cîteva sute de lucrări corale, unele aparţinînd celor mai valoroşi creatori ai genului (Gheorghe Dimitrov, Todor Popov, Alexandru Tanev, Victor Raicev, Filip Cutev, Nicolae Stoikov, Liubomir Pipcov, Krasimir Kiurkcinski ş.a.), lucrări puternic inspirate din trecutul de luptă al poporului bulgar sau din realitatea contemporană socialistă, piese corale de o mare diversitate tematică a conţinutului şi stilului într-o desăvîrşită elaborare a formei. Multe din ele au impresionat printr-o înaripată linie melodică, puternic influenţată de melosul popular autohton, prin folosirea alternativă a ritmurilor clasice specific bulgăreşti, prin tratarea modală armonic-polifonică (în special a cîntecelor de inspiraţie folclorică) etc. Alături de lucrări ale patrimoniului coral bulgăresc, pe scena concursului au răsunat cîntece aparţinînd celor mai diferite şcoli naţionale de creaţie a genului : de la Hassler, Gastoldi, Monteverdi, Lassus, Händel, Palestrina, Schumann, Bartholdy, la Brahms, Poulenc, Stravinski, Bartok, Britten, Rachmaninov, Ceaikovski, Şostakovici, toate într-o interpretare adecvată, la un bun nivel tehnic, cu expresivitate şi înţelegerea deplină a stilului.

În afară de capitala ţării, mişcarea corală de amatori din Bulgaria a cunoscut o perpetuă ascensiune şi înflorire şi în alte centre ca : Burgas, Varna, Russe, Tolbuhin, Plovdiv, Iambol, Stara Zagora, oraşe în care activează permanent numeroase formaţii corale, multe atingînd un nivel profesionist de interpretare. Nivelul artistic deosebit pe care l-au atins formaţiile corale bulgăreşti se datorează în bună măsură unor renumiţi dirijori, personalităţi marcante ale vieţii muzicale (Vasil Ştefanov, Mihail Anghelov, Vasil Arnaudov, Zahari Mednicarov, Samuil Vidas, Stoian Kralev, Vera Abadjieva, Bogdana Popova, Liba Ghinleva, Hristo Nedelcov, Marin Cionev, Anghel Manolov ş.a.) care se află într-o strînsă colaborare cu coriştii amatori, îndrumîndu-i cu multă dragoste şi probitate profesională. Merită relevat faptul că, în cadrul mişcării corale de amatori din R.P. Bulgaria, activează ca dirijori foarte mulţi tineri şi femei, majoritatea formaţi la Conservatorul din Sofia.

Organizarea Concursului Republican, din acest an jubiliar, al formaţiilor corale din R.P. Bulgaria a fost impecabilă sub multe aspecte : respectarea cu stricteţe a programului alcătuit cu minuţiozitate, competenţa juriului (format din persoane de strictă specialitate) etc.

În final, peste 50 de formaţii au obţinut medalii de aur — un fapt concret ce atestă nivelul superior de interpretare şi seriozitatea cu care formaţiile au întîmpinat prestigiosul concurs Republican al corurilor de amatori din ediţia acestui an, manifestare grandioasă ce reflectă cu prisosinţă grija pe care

forurile conducătoare de partid și de stat o manifestă față de arta corală bulgară, pentru perpetuarea și valorificarea prestigiului și resurselor acesteia.

Gheorghe C. IONESCU

Festivalul de la Salzburg 1974

I

Anotimpul n-a fost prea generos, în acest an, cu festivalul de vară de la Salzburg. Dacă cele aproape o sută și cincizeci de mii de bilete de intrare vîndute la recitalurile, concertele, spectacolele lirice și dramatice programate au acoperit doar în parte cheltuielile fabuloase ale manifestării, ploaia și negurile prea de timpuriu prevestitoare de toamnă au acoperit în întregime, și multe zile de-a rîndul, orașul plin de străini și de austrieci veniți, din toate colțurile țării lor, la acest festin de artă celebru în lumea întreagă.

Se pare, însă, că de astă dată festinul a satisfăcut mai puțin publicul ca în anii precedenți. Și nu numai pentru prețul ridicat al accesului în marea și mica sală de festivități sau la Mozarteum — prețuri de altfel dublate și chiar triplate în ultimul moment de comerțul ilicit practicat de traficanți cu biletele —, ci și pentru că, așa cum afirmă presa vieneză în cronicile sale și în bilanțul final, conducerea artistică prezintă semnele îngrijorătoare ale unei anchilozări.

Anchilozarea acestora s-ar manifesta, după părerea criticilor în graba pregătirii unora din spectacolele lirice, de către Karajan — ținta în continuare a cronicarilor austrieci! —, cu artiști sosiți în ultima clipă și supuși astfel unor obositoare repetiții nocturne, de cîte cinci și șase ore, cu distribuții neomogene, alcătuite după capriciile de moment ale dirijorului, care face parte din comitetul de organizare și direcție al festivalului.

Au fost, după cum se vede, acuzații grave, deși doar parțial întemeiate.

II

Prilejul maximei nemulțumiri l-a oferit, pare-se, spectacolul operei *Flautul fermecat* de Mozart, în regia italianului Giorgio Strehler și sub conducerea muzicală a lui Karajan. Interesul manifestat de public a fost atît de mare, încît nu s-au mai găsit bilete — nici la prețurile de speculă ale pieței negre — cu două săptămîni înainte. Fără invitație, rămîneam și eu în mulțimea ce se strînsese în fața noului Festspielhaus, să zgribulesc în jilava noapte alpină. Înarmat cu ea, am putut urmări spectacolul, feeric montat și executat cu uluitoare precizie și acurateță de orchestra Filarmonicii din Viena, dar cîntat de soliștii vocali cu mai puțină finețe decît o presupune tradiția salzburgheză a interpretării lui Mozart.

Dacă în rolul lui Papageno, baritonul Hermann Prey n-a fost mai prejos de Fischer-Dieskau, cu care publicul festivalului și criticii se obișnuiseră în ultimii ani, Pamina interpretată de Edith Mathis, Tamino al lui Rebé Kollo, Sarastro al lui Peter Meven și Regina nopții a coloraturei Edith Gruberova au întrunit prea puține adeziuni. Am remarcat pe scenă o oarecare nesiguranță, chiar stinghereală, pe care regizorul pare s-o fi prevăzut și a căutat s-o scuze sau cel puțin s-o explice, încă înainte de spectacol, declarînd presei că *Flautul fermecat* „e prea mare și prea profund, iar timpul de repetiții mult prea scurt pentru a putea fi socotite soluționate toate aspectele și amănuntele unui spectacol fără cusur".

Karajan a împărtășit această opinie a colaboratorului său, dar spectacolul nu se putea amîna și „cusururile", de care vorbise Strehler, au fost evidente, deși nu întotdeauna supărătoare, la spectacol.

Numai că, la Salzburg, muzica și interpretarea ei, îndeosebi cînd este vorba de Mozart, geniul locului, nu suferă aproximațiile. Ea tinde, cum afirma Hugo von Hofmannsthal, „spre absolut".

III

Comemorarea lui Hofmannsthal, de la a cărui naștere s-au împlinit în 1974 o sută de ani, a constituit una din preocupările organizatorilor ediției din acest an a festivalului de la Salzburg. Poet, dramaturg, eseist, el a fost nu numai unul din creatorii festivalului, ci și autorul libretelor cîtorva din cele mai importante opere ale lui Richard Strauss, ca *Elektra* (1908), *Cavalerul rozelor* și *Ariadne în Naxos* (1910), *Femeia fără umbră* (1914) etc. Ultima din ele a fost prezentată în premieră pentru Salzburg, în sala mare a noului Festspielhaus, sub bagheta lui Karl Böhm și în regia lui Günther Rennert. Rolul titular i-a fost încredințat cîntăreței Leonie Rysanek, o artistă stăpînă pe vocea și expresia sa, atingînd culmi remarcabile ale intensității dramatice. A și fost ovaționată, la fel ca Böhm și filarmonicii vienezi, de publicul ridicat în picioare.

N-am rămas însă cîtuși de puțin convinși că scenografia lui Schneider-Siemssen a contribuit în vreun fel la înțelegerea de către spectatori a acestei povești simbolist-expresioniste, situată în ambianța monocromă a unor draperii, fără vreun detaliu, fără prea multă evoluție în scenă, ci doar cu jocurile de reflectoare atît de dragi, nu demult lui Wieland Wagner și atît de puțin agreate de spectatori și artiști deopotrivă. Franz Endler, criticul muzical al ziarului central *Die Presse*, s-a exprimat de astă dată în termeni de-a dreptul violenți despre „kitschul" montării, deplîngînd nerealizarea acelui spectacol integral pe care, în concepția lui Strauss și Hofmannsthal, opera îl presupune.

Am văzut ziua următoare, în fosta casă a lui Hermann Bahr, eseist și critic teatral, care a exprimat o întreagă epocă în scrierile sale — cea cunoscută sub eticheta de *Jugendstil* —, expoziția comemorativă Hugo von Hofmannsthal, organizată de fundația Max Reinhardt. Am fost condus chiar de văduva lui Reinhardt, doamna Thimig, care mi-a arătat schițele de decor ale autorului, cu observații

marginale făcute de Richard Strauss. Nici vorbă de draperii, de simplificări monocrome, de o viziune statică a personajelor în aceste sugestii și proiecte pline de culoare ale creatorilor operei!

Se pare că modernizările — în sensul unor reduceri și abstractizări o operelor lirice — nu sînt agreate la Salzburg.

IV

Spectatorul de festival este lăsat în voie să-și aleagă ce dorește din bogatul program, care făgăduiește certe delicii estetice iubitorilor muzicii. Dar dorința este limitată de incapacitatea cuprinderii întregului, nu numai datorită cheltuielilor ce le presupun satisfacerea acestei dorințe, ci și manifestărilor paralele. Am optat, astfel, pentru un concert al orchestrei Filarmonicii din Viena, dirijat de Abado, solist fiind pianistul Clifford Curzon, care a cîntat *Concertul „Încoronării"*, KV 537 de Mozart, nu numai cu o fermecătoare cadență proprie în prima parte, alcătuită din citate mozartiene original variate, ci și cu un tușeu delicat dar ferm, de o rară sugestivitate. Orchestra vieneză, care este fără îndoială una din cele mai bune azi pe continent, demonstrează o claritate și înaripare a execuției cum nu ne este dat să auzim prea des. În *Simfonia a IV-a* de Brahms, ea a vădit adîncime, forță și finețe, transformîndu-se într-un singur instrument gigantic sub bagheta lui Abado.

Un moment de unică strălucire l-a oferit ascultătorilor tenorul suedez Nicolai Gedda care a cîntat piese și cicluri de lieduri de Glinka, Mussorgski și Rahmaninov. Notele emise de el, după ce fuseseră filtrate printr-o extraordinară sensibilitate și inteligență artistică, s-au transformat în valuri de materie parcă, inserîndu-se în afectele auditorilor și iscîndu-le o stare de transă.

Concertul orchestrei vieneze și recitalul lui Gedda au fost, poate, momentele cele mai elevate ale ediției 1974 a festivalului de la Salzburg, care colorează an de an viața muzicală de pe continent cu tradiția lui de o jumătate de veac.

George SBÂRCEA

Știri muzicale

● Violonistul Mihai Constantinescu împreună cu pianista Victoria Ștefănescu au susținut un număr de concerte în Spania. Ei au prezentat *Sonata în Mi major* de Bach, *Sonata op. 86* de Beethoven, *Muzica funebră* — în memoria victimelor de la Auschwitz — de Doru Popovici și *Sonata a III-a* de Brahms. Prin titluri ca „Grato concierto del duo Humano" *(La Region)*, „Extraordinario concierto de Mihai Constantinescu y Victoria Stefănescu" *(El Comercio* — Gijon), prin cuvinte cum sînt „Como regalo, y antelas ovaciones del publico"..., „instrumentistas admirabiles", „prolongados aplauses del publico", etc. — cronicarii și-au arătat — în unanimitate! — aprecierile. Un deosebit succes l-a avut *Muzica funebră* de Doru Popovici: „piesă atrăgătoare"... „de o expresie dureroasă"... *(La Region)*, „piesă ce reflectă o puternică tristețe"... *(Voluntad* — Gijon), ...„me ha parecido igualmente densa de contenido emotivo y de genialidad"... *(El Comercio* — Gijon), etc. Este semnificativ că autorii cronicilor și-au adus aminte cu bucurie și de compoziția lui Doru Popovici — *Codex Caioni* — prezentată în Spania în lunile trecute de orchestra „Camerata".

Mihai Constantinescu este pentru a doua oară în Spania, unde datorită succeselor, a fost din nou invitat, pentru stagiunea viitoare.

● Cele zece reprezentații ale operei *Carmen* au fost vizionate, la ediția din acest an a festivalului de la Bregenz (Austria), de 41.687 de spectatori: un record pe care opera lui Georges Bizet nu l-a mai realizat pînă acum.

● Personajul principal al noului film muzical de Denny-Kayne, intitulat *Minunata Copenhaga*, este scriitorul danez Andersen. Se caută o cîntăreață care s-o întruchipeze veridic pe Jenny Lind, marea artistă lirică a secolului XIX, pentru care autorul atîtor povești fermecătoare pentru copii a nutrit o specială afecțiune.

● Un ansamblu de balet sovietic, în frunte cu Maia Plisețkaia, al Teatrului Mare din Moscova a întreprins, la sfîrșitul verii, un lung turneu, soldat cu deosebit succes, în Statele Unite ale Americii și Mexic.

● În programul «Zilelor Muzicale» de la Donaueschingen, din octombrie 1974, figurează în primă audiție mondială și noua lucrare a lui Pierre Boulez: *In memoriam Maderna.*

● Unul din marii jazzmeni ai secolului, trompetistul american Bill Chase, și-a pierdut viața într-un accident de aviație. Artistul dispărut a fost colaborator apropiat, ani în șir, al lui Stan Kenton, Maynard Ferguson și Woody Herman.

● Teatrul londonez Covent Garden și-a inaugurat stagiunea 1974—1975 cu o nouă montare a *Tetralogiei* de Richard Wagner, regizor fiind Friedrich Götz, iar dirijor Collin Davis.

● La festivalul de la Orange (Franța) a fost prezentat, în fața a 11.000 de spectatori, *Recviemul* de Hector Berlioz, în interpretarea a 436 de soliști și coriști, acompaniați de o orchestră compusă din 216 instrumentiști.

● O antologie de trei discuri LP *In memoriam Pablo Casals* (CBS 77363) prezintă și păstrează pentru posteritate marea măiestrie, ca violoncelist și dirijor, a artistului spaniol. Antologia conține piese de Bach, *Concertul opus 129* de Robert Schumann, compoziții de Casals și o colaborare cu Alexander Schneider și Mieczyslaw Horsowszki într-un *Trio* de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Opera „Bălcescu" în premieră

Pe scena Operei Române a fost prezentată în premieră opera *„Bălcescu"* de Cornel Trăilescu, pe un libret de Val Săndulescu.

Întruchiparea figurii, devenită legendară, a marelui patriot revoluționar, luptător pentru cauza poporului român, a necesitat o muncă artistică deosebită, pe care o subliniem din capul locului cu toată calda apreciere meritată. Într-o succesiune de 11 tablouri e înfățișată activitatea înflăcărată, dîrză și neobosită dusă de Bălcescu, militant pentru libertatea și unitatea națională.

Desigur, atenția ne-a fost solicitată într-o largă măsură de muzica realizată de compozitorul și dirijorul Cornel Trăilescu care, beneficiind de o remarcabilă cultură în domeniul teatrului liric, purta cu sine „cheia" care să deschidă și să rezolve muzical, multitudinea exigențelor unui libret întocmit în chip judicios și care, fără a abandona realitatea istorică, a apărut colorat de acel patos revoluționar romantic propriu lui Bălcescu.

Este de relevat în primul rînd „construcția", ca să-i spunem astfel, în mare, a operei, Cornel Trăilescu făcînd să se succeadă cu discernămînt artistic monologul protagonistului (Dan Iordăchescu), acompaniat îndeobște de orchestră, cu scene de masă în care corurile se ridică pe primul plan, ori cu intermezzi simfonice de o comunicativă forță lirică, deseori dramatică. La ridicarea cortinei, scena în care apare mănăstirea unde se află închis într-o chilie Bălcescu, toaca și dangătele clopotelor, apoi corul care psalmodiază ceva, în surdină, creează o atmosferă apăsătoare, tulburătoare. Nu e un bocet, ori un vaier ci o adevărată „voce a pămîntului"...

Nu mai puțin sugestivă prin realismul ei e scena de la conacul de la Mînjina, al lui Costache Negri. După sfatul avut cu patrioții și cărturarii luminați — Alecsandri, Alecu Russo, Kogălniceanu, Bălcescu spune, într-un avînt eroic și mobilizator : „Am stat de vorbă cu strămoșii"... O notă maiestuoasă o are muzica în corul popular de aclamație. Este o muzică autentic românească. Prin măsurile sale nepereche, prin stilul ei, ne-a dus cu gîndul la unele momente din suite orchestrale românești. Apariția lui Alecsandri (Valentin Teodorian) care ca și Costache Negri (Octav Enigărescu), Mihail Kogălniceanu (Constantin Gabor), Eliade Rădulescu (Ioan Hvorov) sînt foarte bine realizați scenic, prilejuiește cîntecul *Mioriței* (Victoria Bezetti). Acesta exprimă sentimentul popular specific românesc, pe un acompaniament coral realizat cu mult talent, ca un murmur. Este unul din momentele remarcabile ale operei. Compozitorul a urmărit și a reușit să realizeze o *Mioriță* de desăvîrșită autenticitate (foarte sugestive au apărut acele accente, ca de hăulită, redate în surdină, de cor). Aici Dan Iordăchescu, emoționat și transfigurat, exprimă vibrant crezul patriotic al lui Bălcescu despre „Această țară mîndră și binecuvîntată care pe culmile cele mai înalte ale munților Carpați... etc." Tema va reveni de-a lungul operei, ca un leit-motiv. Relevăm armonizarea simplă, cu totul românească a corului și reluarea cîntecului *Mioriței*, dramatizat, apoi acea cadență liberă. Am reținut acompaniamentul orchestral, în care compozitorul a folosit cu multă discreție o seamă de instrumente de percuție (tălăngi, clopoței, bongos) și care creează acea ambianță pastorală specifică.

Un iobag (Cornel Stavru) cîntînd cu forță, redă cu mult patos asuprirea poporului iar Bălcescu clamează eroic și convingător : „E dreptul nostru sfînt s-avem un viitor de aur". Toți jură să lupte pentru libertatea poporului.

Acțiunea ne transpune apoi la Neapole unde Bălcescu se află cu iubita sa Luxița (Eugenia Moldoveanu — voce excepțională, lirico-dramatică, cînt de o mare puritate). În duetul cu Bălcescu, Luxița îl conjură să meargă la Paris. Duetul de un mare echilibru și de un patetism puternic este unul din momentele importante ale operei. Bălcescu e preocupat însă de cercetările sale asupra lui Mihai Viteazu, de căutarea documentelor. El poartă permanent în suflet țara sa, lupta ce trebuie s-o ducă. Aici compozitorul a avut fericita inspirație de a readuce, de data aceasta în culise, *Mioriția*, soliștii și corul care evocă perfect starea sufletească, viziunea neclintită despre România a lui Bălcescu. El renunță la Luxița și la viitorul său copil căci înfocatul său patriotism îl mînă să lupte pentru triumful ideilor de „libertate și frăție", pentru unitatea națională a poporului, a României. Dan Iordăchescu a redat totul cu mult patos, cu un dramatism, putem spune, sfîșietor. Urmează zilele fierbinți ale revoluției populare care salvează guvernul provizoriu — Ana Ipătescu (Mihaela Mărăcineanu) apărînd o conducătoare avîntată. Vocea ei e caldă, comunicativă și imperioasă.

Tabloul următor : tabăra lui Avram Iancu (Nicolae Florei). Aici, o scurtă paranteză pentru a arăta că rolul oșteanului de veghe a fost încredințat lui Ludovic Spiess — un rol foarte mic dar pe care valorosul nostru artist l-a împlinit cu aceeași dăruire, cîntînd cu mult farmec, ca și cînd ar fi fost un rol mare. Meritul său. Același lucru îl putem spune și despre David Ohanesian care împlinește, de asemenea, un rol mic, acela al cancelarului austriac Felix von Schwarzenberg, cu tot prestigiul artei sale scenice. Corul oștenilor a apărut melodios, variat și foarte românesc, punînd în valoare posibilitățile deosebite ale corului bărbătesc al Operei Române.

Bălcescu este silit să se expatrieze. Pe cheiul portului Turnu-Măgurele, înainte de a pleca în exil, are loc duetul dramatic dintre el și mama sa Zinca (Iulia Buciuceanu). Ea încearcă să-l înduplece a se adresa lui Vodă. Dar Bălcescu refuză cu demnitate. Momentul în care rămas singur pe chei, se îndreaptă spre vasul ce-l va duce departe de țară, este culminant, prin monologul în care Dan Iordăchescu se

dovedește o dată mai mult nu numai un excelent cîntăreț dar totodată și un admirabil actor.

În desnădejdea plecării sale, Bălcescu încearcă însă bucuria de a vedea mulțimea adunată să-l petreacă și care îl omagiază cu dragoste, cu căldură. Finalul este puternic, impresionant.

Cornel Trăilescu a pus în joc toată experiența sa de încercat muzician, eșafodînd o lucrare care se distinge prin chipul în care a reușit să dea viață scenică unui personaj ilustru al istoriei noastre frămîntate. Muzica sa are organicitate, este făurită cu un mare simț al echilibrului, al succesiunii contrastante a scenelor. Ea este românească, cantabilă, vie și expresivă.

Lucrarea beneficiază și de faptul că fiecare rol a fost gîndit pentru un anumit interpret, Cornel Trăilescu cunoscînd perfect posibilitățile, capacitatea interpretativă a unei distribuții de primul ordin, alcătuită, pe lîngă cei citați (în frunte cu Dan Iordăchescu cu o creație pe care o apreciem ca fiind cu totul excepțională) și pe Magda Ianculescu, Elena Grigorescu, Valeria Savu, Cornel Fînățeanu, Constantin Gabor, Constantin Iliescu, Valentin Loghin, Viorel Ban, Cezar Ionescu, Dan Zancu, Nicolae Bratu și Florin Hudeșteanu, fiecare avînd un aport deloc neglijabil.

Regizorul Hero Lupescu a rezolvat cu inteligența și curajul ce-l caracterizează un spectacol de intens suflu revoluționar și patriotic. Vrem totuși să semnalăm că în final, Bălcescu se cade să apară, desigur, măcinat de ftizie dar fără acea cîrje care ne-a făcut să credem că e paralitic...

Nu precupețim nici un elogiu cînd este vorba de dirijorul corului Stelian Olariu — (dozări infailibil juste ale maselor vocale și nuanțări subtile de intensitate sonoră). Decorurile adecvate, simple (Ion Clapan). Costumele de epocă (Paula Brîncoveanu și Roland Laub). Menționăm, de asemenea, pe Dumitra Modoran, pentru peruci și machiaj. Un cuvînt și despre conducerea muzicală a autorului, exemplară în ceea ce privește maniera discretă și eficace de a nu lăsa să se strecoare nici o fisură în desfășurarea spectacolului, de a urmări pe fiecare interpret în parte și de a-l menaja totodată, în raport cu intensitățile orchestrale, de altfel ideal dozate (și totuși, orchestra a sunat plin, armonios, eficient).

Opera *Bălcescu* se cuvine reprezentată pe toate scenele lirice din țară.

J.V.P.

Orchestra de cameră „București"

Înaintea plecării într-un turneu în Polonia, orchestra de cameră „București" a susținut un concert la sala Ateneului — în cadrul stagiunii estivale a Filarmonicii „George Enescu" — realizînd astfel un fel de repetiție generală cu public a programului pregătit. Pentru întîia oară de la constituirea formației, bagheta nu a fost deținută de inițiatorul și conducătorului ansamblului, Ion Voicu, ci de primul concert maestru Radu Zvorișteanu, pe care am avut de altfel, prilejul să-l urmărim în stagiunea recent încheiată și la pupitrele altor orchestre simfonice. Din nou excelenta calitate a coardelor și vocația dirijorală (indiscutabilă, deși tîrzie) a lui Zvorișteanu și-au spus cuvîntul încă de la prima lucrare interpretată, unul din cele două *Intermezzi pentru coarde op. 12*, scrise de George Enescu în 1903, imediat după cele două *Rapsodii* și în același an cu *Suita I pentru orchestră și cu Suita a II-a pentru pian*. Atmosfera blîndă, destinsă, de serenadă, cu vagi reminiscențe din *Siegfried-Idyll* a lui Wagner, a fost creată cu suplețe și eleganță, evocînd o fațetă mai puțin familiară a personalității tînărului Enescu. Față de aceasta, partea I din inspiratul *Concert pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu a apărut foarte viu colorată, cu contraste ritmice și dinamice puternic sculptate, scoțînd în evidență caracterul robust, profund stenic, al acestei muzici de viguroasă inspirație folclorică și măiestria în conducerea și întrepătrunderea vocilor. Tripticul lui Corelli — *Sarabandă, Gigă și Badinerie* — executat în continuare, ne-a convins mai mult în partea finală, parcursă cu o remarcabilă lejeritate, ca o horbotă de glume muzicale, decît în cele două părți precedente, dintre care *Sarabanda* a fost prezentată într-un tempo mult prea lent, iar *Giga* puțin prea rapid, mai degrabă în spiritul dansului popular irlandez de origine, decît în acela al dansului de curte practicat în epoca barocului. Unele rezerve comportă și interpretarea celebrei *Serenade nr. 13 în Sol major, KV 525 (Eine kleine Nachtmusik)* de Mozart, la care am apreciat precizia ritmică, regretînd însă lipsa acelei ductilități a discursului, atît de specific mozartiene, ca și insuficienta grijă pentru frumusețea sunetului (culminînd în atacul excesiv de brutal din *Menuet*). Deficiența aceasta trebuie pusă mai degrabă pe seama numărului insuficient de repetiții, decît pe aceea a lipsei de aderență a formației și a dirijorului la muzica lui Mozart, căci în cadrul aceluiași program ni s-a oferit o impecabilă interpretare a unei alte creații mozartiene, *Divertismentul nr. 1 în Re major, KV 136*, străbătut de aceeași surîzătoare transparență și de aceeași plasticitate în expunerea materialului muzical, ca și la execuțiile anterioare ale lucrării. În restul programului, am apreciat stilul riguros, deopotrivă suplu și de o inflexibilă exactitate metrică, al orchestrei și al celor doi soliști (George Nicolescu și Radu Paraschivescu) în *Concertul pentru două viori și orchestră în re minor* de J. S. Bach, ca și remarcabila tălmăcire a *Passacagliei* de Händel, cu contraste precis delimitate între diferitele variațiuni, unele de o subtilă delicatețe, altele de o sonoritate amplă, pompoasă, atît de specific händeliană.

La pupitru, Radu Zvorișteanu s-a impus din nou prin gestica sa deosebit de precisă, de clară, de autoritară, transmițînd instrumentiștilor indicații lipsite de orice echivoc. Iată un muzician de o exemplară conștiinciozitate profesională, care știe să se impună în oricare din formele multiplei sale activități, indiferent dacă mînuiește bagheta dirijorală sau arcușul primului violonist în orchestra simfonică, în orchestra de cameră sau în cvartetul de coarde. Iar membrii formației, selecționați cu maximă exigență, continuă să asigure manifestărilor lor o ținută care situează orchestra de cameră „București" —în ciuda celor cîteva rezerve formulate mai sus — în primele rînduri ale formațiilor noastre cu acest profil.

Succese ale muzicii camerale românești

Sub acest titlu, Radioteleviziunea Română a inițiat — în cadrul Decadei muzicii românești, organizată în cinstea celei de a XXX-a aniversări a Eliberării — un interesant concert, susținut de cvartetul de coarde „Muzica" și de Orchestra de cameră a Radioteleviziunii.

Partea I a programului ne-a oferit ocazia să ascultăm în primă audiție bucureșteană (după ce prima audiție absolută a avut loc în acest an la Iași, cu prilejul Săptămînii muzicii românești) *Cvartetul de coarde nr. 3* („Plaiurile copilăriei") de Dumitru Bughici. Scrisă în anul 1971, lucrarea aceasta își propune să evoce — după cum o indică și subtitlul — lumea minunată a copilăriei, intenția fiind subliniată și prin titlurile atribuite de autor celor trei părți ale cvartetului: *Poveste, Amintirile bunicii, Și păpușile dansează.* În general se observă aci din nou afinitatea lui Dumitru Bughici pentru scriitura specifică de cvartet de coarde: discursul muzical evoluează în mod cursiv, solicitînd cînd ansamblul celor patru instrumente, cînd doar unele dintre ele (vioara I fiind favorizată prin frecvente momente solistice), stilul este concis, iar materialul tematic vădește o fertilă inspirație melodică. Atmosfera dominantă este deosebit de sugestivă: de la început, muzica deapănă firul molcom al unei povești de demult, întrerupt de învolburările trecătoare ale viorii soliste. Aceeași delicatețe a sentimentului caracterizează și partea a doua, în care un citat al popularului cîntec de copii „Melc, melc, codobelc" este incorporat cu abilitate în țesătura vocilor cvartetului. *Finalul* se menține în limitele aceleiași discreții afective, chiar dacă tempoul apare întrucîtva mai alert. Lumea pe care autorul și-a propus s-o evoce l-a obligat să evite marile contraste dinamice, în favoarea unei ambianțe generale liniștite, străbătute de o poezie intimă. În evoluția scrisului muzical al lui Dumitru Bughici lucrarea are semnificația evidentă a creșterii măiestriei sale profesionale într-un domeniu atît de pretențios ca acela al cvartetului de coarde. I-am sugera, totuși, să renunțe la titlurile programatice ale celor trei părți, lăsînd imaginația ascultătorilor să se desfășoare liber, mai ales că legătura între aceste titluri și conținutul muzicii pare pe alocuri forțată.

În continuare, programul a cuprins reluarea unei alte lucrări prezentate cu prilejul zilelor festive de la Iași din acest an, *Divertismentul pentru cvartet de coarde* de Mircea Chiriac. Ideea de divertisment, anunțată prin titlu, se impune fără echivoc în prima parte, cu un iz folcloric evident, dominată de o atmosferă viguroasă, optimistă, apărînd însă mai puțin motivată în partea secundă, în care ambianța este mult mai tensionată. În *Final* reapare inspirația folclorică, pe fondul jucăuș al unei vieți ritmice trepidante, cu accente deosebit de pregnante, care impun interpreților punerea în acțiune a întregei lor capacități de virtuozitate colectivă. În această grea încercare, cei patru membri ai cvartetului „Muzica" (Constantin Costache, Ludovic Lang și Robert Sladek, dar în special George Hamza, excelent conducător de formație) au demonstrat, odată mai mult, sudura deplină la care au ajuns pe parcursul îndelungatei lor activități comune și care le permite să valorifice cu egală măiestrie pagini de mare solicitare tehnică, de genul celor scrise de Mircea Chiriac, ca și țesături de o asemenea delicatețe a facturii, ca cele ce le-au fost încredințate de Dumitru Bughici.

În partea a doua a programului, podiumul a fost ocupat de Orchestra de cameră a Radioteleviziunii, formație care s-a impus în vremea din urmă, sub conducerea entuziastului ei dirijor Petre Bocotan, cu prilejul mai multor concerte dedicate mai cu seamă muzicii barocului și clasicismului vienez. De această dată, vrednicii instrumentiști ai tinerei orchestre au atacat o pagină reprezentativă a muzicii românești contemporane, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu. Întîmplător, acest concert a avut loc în seara imediat următoare unui alt concert, susținut la sala Ateneului de către orchestra de cameră „București" și avînd înscrisă în program aceeași lucrare (deși nu integral, ci doar limitată la partea I). Apropierea celor două manifestări ne-a permis să facem o comparație concludentă între interpretările diferite ale unui opus atît de popular. Concluzia care ni s-a impus este că formația Radiotelevizîunii s-a străduit cu mult entuziasm să redea viața intensă care pulsează în această lucrare concepută în trăsături pline de robustețe. Rezultatele efortului depus s-au materializat într-o execuție corectă, precisă, străbătută de mult elan tineresc. Totodată au apărut însă și limitele actuale ale formației și ale dirijorului: planurile sonore au fost insuficient diferențiate, culorile și nuanțele s-au desfășurat pe suprafețe mari, fără contraste imediate, omogenitatea diferitelor compartimente a avut pe alocuri de suferit, iar dirijorul Petre Bocotan a întîmpinat unele dificultăți în stăpînirea și punerea în valoare a mai multor voci evoluînd simultan. Sînt deficiențe desigur inerente unei formații compuse în majoritate din instrumentiști tineri și care posedă o experiență redusă. Să nădăjduim că odată cu intensificarea activității orchestrei și a dirijorului vom dispune în peisajul vieții muzicale bucureștene de o formație capabilă să facă față unui repertoriu cît mai divers, pe care să-l prezinte la nivelul exigențelor în neîncetată creștere ale publicului.

E. E.

Ansamblul de cîntece și dansuri din Gabon

În luna august am fost vizitați de Ansamblul de cîntece și dansuri din Gabon, care a dat mai multe spectacole. S-a desprins ca o notă cu totul pozitivă și putem spune dominantă, naturalețea afirmată în dansurile și cîntecele care le întovărășesc.

Programul a constat din cîntece simple, populare. Elementul cu deosebire interesant al dansurilor l-am aflat în ritmurile variate ale acestora, redate la instrumente de percuție acționate simultan: balafon, tobe mici, xilofoane, uneori calebase etc. De altfel, în deosebi femeile, ritmau mișcările lor, punctîndu-le permanent, în unele dansuri, cu două bețe sonore. Ritmurile erau uneori suprapuse și îndeobște sincopate, împinse la o adevărată frenezie audio-vizuală.

Dansurile s-au desfășurat pe asemenea ritmuri. Am reținut dansuri de muncă (unul a fost realizat și în genunchi), de bucurie, de fericire. Uneori melodiile intonate de femei care dansau cu multă vigoare se repetau prea mult, obsedant, avînd un caracter de incantație. La început au apărut în scenă copilași care se mișcau mai liber, desigur, dar cu multă vivacitate. Au fost și dansuri ancestrale. Într-un dans, denumit al „Platourilor înalte", executantele au apărut pictate cu mici pete albe, pe tot corpul. Un dans ritual. Femeile au vădit întotdeauna o energie neobosită aliată cu o anumită grație felină a mișcărilor, a pașilor.

Spectacolul Ansamblului, original, plin de pitoresc, ne-a dovedit vitalitatea și fantezia creatoare a poporului din Republica Gabon.

Baletul regal danez

Mai puțin cunoscut la noi, baletul danez își are totuși origini îndepărtate, animatorul său de seamă fiind, încă în veacul al XVIII-lea Antoine Bournonville, reputat dansator danez de origine franceză apoi fiul său Auguste care a impulsionat baletul danez în spiritul tradiției franceze.

În ultimele două decenii baletul regal danez s-a afirmat cu succes la unele festivaluri internaționale din Europa, precum și în diferite turnee întreprinse din Australia pînă în Statele Unite. În prezent el este condus de Flemming Flindt, el însuși dansator.

La noi, Baletul regal danez a dat două spectacole la Opera Română în cadrul cărora a prezentat lucrări coregrafice pentru toate... gusturile.

Am urmărit astfel în baletul intitulat *Napoli* evoluțiile unei duzini de dansatoare și dansatori care au epuizat aproape tot repertoriul codificat al figurilor clasice cunoscute. Napoli s-a terminat, cum era de așteptat, cu o însuflețită tarantelă. Relevăm precizia și grația mișcărilor, supleța dansatoarelor, de altfel foarte robuste. Totul perfect pus la punct, de unde o mare siguranță a mișcărilor. Costumele feminine, colorate pastelat și înflorate, aduceau o notă de luminozitate și prospețime spectacolului. Totul s-a desfășurat pe o muzică vie și melodioasă, exuberantă dar fără o originalitate prea puternică, alcătuită de Ed. Helsted, H.S. Paulli și H.C. Lumbye.

Am urmărit apoi baletul *Lecția* după piesa omonimă a lui Eugen Ionescu; o scenetă bizară în care profesorul de dans apare un sadic, ce își strangulează, pînă la urmă eleva. Totul se petrece între trei personaje: profesorul (Fleming Flindt); eleva (Anne-Marie Vessel) și pianista (Vivi Flindt). Este mai de grabă o pantomimă dansată în care fiecare personaj a apărut bine integrat rolului respectiv. Acest balet, cu un caracter morbid, s-a desfășurat pe o muzică bine făcută, originală, cu momente dramatice, de angoasă, în raport cu tematica respectivă. Ea aparține compozitorului francez contemporan Georges Delerne. Scenografia: simplă, sugestivă de Bernard Daydé.

După un animat *Pas-de-deux* în coregrafia lui Fleming Flindt pe muzică de Per Norgaard, prilej de evidențiere a calităților de echilibru și perfectă coordonare a mișcărilor executate de Linda Hindberg și Arne Villumsen, am apreciat în mod deosebit antrenantul balet *Dansuri de vară* — în care coregraful Fleming Flindt a reușit să creeze o suită de jocuri de o mare fantezie și diversitate, pline de tinerețe, uneori de umor și chiar cu elemente de comic, în tot cazul amuzante, antrenante. Aranjamentele muzicale au fost realizate cu gust și simț al valorii lor dinamice de către Bernard Daydé pe temeiul muzicii unor compozitori ai barocului italian. Am reținut, cu plăcere via participare a balerinilor Vivi Flindt, Eva Kloborg, Anita Soby, Arne Bech și Johnny Eliasen.

Spectacolele Baletului regal danez ne-au dovedit talentul, tinerețea și vitalitatea dansatorilor, convingerea cu care își dăruiesc munca lor neobosită. Ele au fost foarte bine primite de publicul nostru.

J. — V. P.

Impresii din Japonia

Spre sfîrșitul lunii iulie mi-am dat concursul la sărbătorirea organizată de Ambasada română din Tokio, a celei de a XXX-a aniversări a Eliberării.

O călătorie în Japonia, desigur cu avionul, nu este o bagatelă. Dacă București-Moscova se realizează în numai două ore și jumătate, de la Moscova la Tokio am zburat neîntrerupt, zece ore! Am fost primiți la aeroportul din Tokio cu ospitalitatea și curtoazia specific japoneză, fiind așteptați de d-na Nobue Kobayashi, președinta Asociației de cultură „Tamaki Miura".

Personal, gîndeam să văd acele faimoase grădini și minunate parcuri cu copaci miniaturizați de mîinile meștere ale răbdătorilor artizani japonezi. Dar de la aeroport la hotelul Intercontinental am străbătut printr-un adevărat haos halucinant și impresionant de zgîrie-nori, de șosele ce se încrucișau pe sus, pe jos, peste poduri și străzi, peste și pe sub căile ferate... Grădinile și acea feerie artistică japoneză așa cum o cunoșteam din cărți, aveam să le cunoaștem mai tîrziu, căutîndu-le pe îndelete. D-na Nobue Kobayashi ne-a oferit încă de la aeroport programul detaliat al vizitei noastre întocmit cu o grijă... japoneză, cu multă exactitate, pe 14 zile.

Întreg programul artistic îl pusesem la punct din țară cu pianista Gherda Spiess, care de altfel m-a

însoțit în această călătorie. Dar am acceptat să fiu acompaniat de pianistul japonez Yoki Miura. Am făcut două repetiții, apoi am luat contact cu splendida sală a Radioteleviziunii nipone. Recent inaugurată, este dotată cu o acustică directă, excelentă, și cuprinde patru mii de locuri. Trebuie să spun că fiecare repetiție nu a durat mai mult de cinci minute. Sala în care am cîntat era plină, căci se făcuse o deosebită publicitate. De altfel discoteca Radioteleviziunii japoneze cuprindea mai toate înregistrările mele făcute la *Electrola* (R.F.G.) și *Decca*, printre care *Boris Godunov*, realizat împreună cu Vișnevskaia și Ghiaurov sub bagheta lui Karajan la Salsburg, apoi *Turandot, Aida, Carmen* și altele. La Tokio am făcut un program la... cerere, a cărei dominantă era melodicitatea și care îmi fusese adus mai demult la cunoștință : *Ave Maria* de Schubert, *Cine n-are dor pe vale* de Brediceanu, *Serenada* de Schubert, *Ti voglio tanto bene* (Santa Lucia), arii din *Tosca, La fanciula del West*, din *La forza del destino*, din *Fedora*.

În ciuda aparențelor sale sobre, publicul s-a manifestat cu o căldură și entuziasm rar întîlnite, obligîndu-mă la șase suplimente.

Am plecat apoi la Osaka, legată de Tokio, între altele, printr-o cale ferată ; viteza trenului era neobișnuită, atingînd pe alocuri 260 de kilometri pe oră. Am străbătut un peisaj de uzine, de zgîrie-nori și fabrici. De altfel Osaka cu o populație de circa 7 milioane de locuitori (fostă capitală, în veacul al IV-lea, a Japoniei) este astăzi nucleul celei de a doua urbanizări industriale japoneze, o metropolă economică uriașă, cuprinzînd nenumărate fabrici îndeosebi de textile (primul loc), construcții navale, feroviare etc. etc. Totul e uriaș, impresionant. Nu putem face decît aceleași excelente aprecieri și despre sala de concerte din Osaka. Debutul recitalului l-am făcut cu *„Tu m-ai uitat", (Languir me fait)* de George Enescu. Apoi *Die Nebensonnen (Lîngă sori)* de Franz Schubert, *Dansuri în lumină* de Ceaikovski, cîntece populare italiene, apoi arii din *Turandot, Elisir d'amore, Adriane Lecouvreur*.

Atît recitalul de la Tokio cît și cel de la Osaka, le-am încheiat cu *„Moartea lui Otello"* din opera lui Verdi. Au urmat nelipsitele suplimente, apoi autografe, fotografii etc. etc. Publicul s-a manifestat cu o afectuoasă bunăvoință, cu o rară receptivitate, primindu-mă cu multă căldură. Mi se va îngădui să arăt că urmarea acestor două recitale a constituit-o invitația pentru nu mai puțin de zece concerte în anul viitor. Ambele recitaluri au fost filmate de Radioteleviziunea Japoneză.

Nu aș putea încheia aceste sumare însemnări despre memorabila mea vizită în Japonia fără a menționa minunatele parcuri cu vegetația lor luxuriantă, impresionantul drum făcut pe autostrada celebrului munte Fuji Yama, o autostradă care ne-a condus pînă în apropierea craterului ; acest vulcan, pe care-l cunoșteam doar din stampele lui Hiroshighe și Hokusai unde apare veșnic acoperit cu zăpadă, de data aceasta era complet desgolit de această podoabă albă a iernii, stînca roșie specifică apărînd nudă la înălțime.

Țin să mulțumesc și pe această cale tuturor personalităților artistice precum și ambasadorului Republicii Socialiste România, Niculae Finanțu care au avut o contribuție de seamă la izbînda vizitei și concertelor date în minunata Japonie.

Ludovic SPIESS

Brașov

Complement post stagional de onoare, concertele simfonice estivale date de Filarmonica „Gh. Dima" n-au apărut ca simple reveniri la succese ale anului, cum ar fi fost poate de așteptat, după încheierea unui bilanț valoric cu totul remarcabil, ci au prezentat noi realizări bine venite, dînd și o excelentă dovadă că ansamblul nu e obosit și mai are un cuvînt continuator de spus. Acest cuvînt a găsit de altfel un ecou larg în rîndurile publicului venit în mare afluență să-și regăsească satisfacția bunelor ascultări din lunile muzicale obișnuite.

Unul din concerte a fost încredințat tînărului „aspirant" dirijor Cristian Mandeal.

De observat este dintru început că programul n-a fost ales numai spre a servi drept încercare demonstrativă de conducere a orchestrei, grupînd trei prime audiții de reușită alegere, prilej de estimare mai deplină a resurselor debutului, mai greu de stabilit în texte cu desăvîrșire noi, și *Rapsodia I* de George Enescu, care obligă altfel.

În linii generale și ca evidențieri calitative de fond sau de perspective, Cristian Mandeal a justificat destule impresii pozitive. Stăpînirea foarte serioasă a operelor dirijate, rostuirea apreciabil de bună a tempourilor, un vădit temperament animator, n-au putut trece neobservate. Pe de altă parte, avem rezerve pentru excesul gestic, accentuările nu întotdeauna optim proporționate sau șocurile unor reliefări bruscate, uscate, deși în *Rapsodia* de George Enescu și chiar în *Simfonia XI* de Mihail Andricu, aceste inconveniente s-au făcut mai puțin simțite, obținîndu-se modelări polifonice mai armonioase, de mai constantă cumpănire. La unii dirijori sau instrumentiști tineri se întîlnește, nu o dată, risipa de forțe, din care filtrul evoluției maturizante capteză, mai tîrziu, numai ceea ce poate exprima cu adevărat esența unei creații, marile ei clipe, și nu în special o furtună de iureșuri și de izbucniri.

Lucrările succedate, în afara celor citate, au mai fost : *Cîntece de vitejie*, pentru orchestră de coarde de Csiki Boldiszar și *Suita haiducească* din baletul *Eliberarea* de Liviu Comes. Vor putea fi, sperăm, reîntîlnite în programele orchestrei brașovene, întrucît s-au bucurat de o meritată bună primire din partea întregei asistențe.

Un alt concert, condus de Ilarion Ionescu-Galați, a fost dedicat în întregime lui Piotr Ilici Ceaikovski.

Simfonia IV, una din cele mai bogate și mai variate în substanță muzicală dintre simfoniile lui Ceaikovski, a prilejuit foarte înzestratului muzician I. Ionescu-Galați, afirmat ca o tînără forță dirijorală de primul ordin în repetate rînduri și într-un repertoriu vast și mereu sporit, o intensă, concentrată și

atașantă tălmăcire. Orchestra a răspuns în plinătate, la un nivel al formei tehnice, al coeziunii și al participării la exigențele interpretative pornite de la pupitru, care i-au făcut cinste.

În continuare, unul din pianiștii căruia Brașovul îi face întotdeauna vii manifestări de prețuire și pe atît de bună dreptate, Dan Grigore, a captivat și entuziasmat asistența compactă a serii cu *Concertul în si bemol minor* de Ceaikovski. Tînăra dar evoluata măiestrie a lui Dan Grigore nu se rezumă la extreme velocități, la vîrtejuri de octave, la mișcări de mare bravură, cînd sînt bine venite, ci a atins în chip vădit un stadiu înaintat de dominare a emisiei sunetului însuși, modelat, limitat, după voie, cu o fermă dar subtilă personalitate. În reacții ultra prompte, artistul acționează asupra lui proporționîndu-l, coordonîndu-l cu altele, prelucrîndu-l, epurîndu-l sau înăbușindu-l, în neobișnuit de variate și de sigure jocuri de nuanță. Reflexul atacului se produce sobru, matematic, peremptoriu stăpînit, dar niciodată rece, mecanic sau antispontan, în răsfrîngerile lui asupra muzicii. Talent recunoscut și din anii adolescenței lui, încă destul de apropiați, Dan Grigore a parcurs mult dintr-o cale rar deschisă pianiștilor, chiar foarte buni : aceea a veritabilei stăpîniri a sunetului.

Concertul în si bemol minor de Ceaikovski, în versiunea interpretativă a lui Dan Grigore, a păstrat vigoarea, nervul, elanul nestăvilitei stîrniri a virtuozității, dar n-a întîlnit masivitățile, retorismul, insistența în patetism, tehnicitatea pentru ea însăși, mulțumită unei concepții care l-a făcut să apară mai puțin romantic decît și l-a însușit tradiția, dar poate nu mai puțin favorabil unor deosebit de interesante puneri în valoare speciale, atît instrumentale cît și de caracterizare muzicală.

Urmînd unei stagiuni simfonice consistente și celui mai de seamă festival de muzică de cameră de pînă acum, această izbutită prelungire de stagiune simfonică a făcut aproape neîntreruptă prezența muzicii în Brașov pînă peste miezul verii, confirmînd astfel și vocația pentru ea a culturii din acest însemnat oraș românesc.

Dacă însă pe tărîmul recitalului instrumental sau vocal, mai puțin cultivat decît ar fi fost de dorit în ansamblul vieții muzicale brașovene, cît și pe acela al concertelor simfonice de amatori, a căror activitate a fost foarte redusă în anul încheiat, s-ar fi putut ține pasul cu harnica orchestră a Filarmonicii „Gh. Dima", totul ar fi fost desigur, chiar în această perioadă, încă mai cuprinzător. Nimeni n-ar fi regretat-o de fel.

Romeo ALEXANDRESCU

RECENZII

Constantin Brăiloiu, Problèmes d'Etnomusicologie

Anul trecut s-au împlinit 80 de ani de la nașterea strălucitului muzician român (26 august 1893) și 15 ani de la moartea sa (20 decembrie 1958). Compozitor, pedagog, muzicolog și mai presus de toate folclorist și etnomuzicolog, ctitorul școlii românești de folcloristică muzicală și unul din cei mai de seamă creatori ai etnomuzicologiei moderne, lucrările pe care ni le-a lăsat sînt departe de a fi cunoscute la înălțimea valorii și însemnătății lor. Risipite în felurite publicații apărute în țară și peste hotare : reviste, documente ale unor congrese științifice, lucrări colective, broșuri tipărite adesea pe cheltuiala sa ș.a.m.d., adunarea lor și republicarea celor mai de seamă din ele — dacă nu a operelor complete — se impune, după cum se impune și traducerea scrierilor sale în limbile franceză (cele care nu au fost publicate inițial în această limbă), în engleză și germană. Pentru noi, popularizarea lucrărilor lui Constantin Brăiloiu nu este numai un act de patriotism ci și o datorie față de cultura universală. Buna cunoaștere a gîndirii sale științifice, a metodologiei născocite și aplicate de acest „geniu al metodei" cum l-a caracterizat André Schaeffner, a tezelor de nebănuită valoare pe care spiritul său analitic și clarvăzător le-a elaborat vor contribui efectiv la propășirea muzicologiei și etnomuzicologiei din lumea întreagă.

Un promițător început a fost făcut de Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România. Sub oblăduirea sa, Editura Muzicală a scos pînă în prezent trei volume de *Opere* (1967, 1969 și 1974), îngrijite și prefațate de Emilia Comișel. Primele două volume sînt ediția bilingvă, în limba franceză și în traducere românească, a unui număr de treisprezece din scrierile pe care Const. Brăiloiu le-a publicat în a doua parte a vieții sale, iar al treilea volum — deși lucrările de folcloristică și etnomuzicologie sînt departe de a fi epuizate — cuprinde „cronici", apărute în țară și peste hotare în limbile română, franceză, germană și engleză. Completa epuizare a primelor două volume ar trebui să fie îndemn pentru reeditarea lor într-o formă îmbunătățită, ținînd seamă de observațiile și sugestiile făcute în acest sens (v. *Revista de etnografie și folclor* nr. 4 1972, pp. 329—340). Reeditarea este cu atît mai necesară cu cît, din cele ce se publică la noi, se poate constata că importantele lucrări ale lui C. Brăiloiu nu sînt încă cunoscute după cum s-ar cuveni.

Volumul de față, intitulat *Probleme de etnomuzicologie*, publicat în condiții grafice cu totul excepționale de Editura Minkoff din Geneva, își propune — la rîndul său — să popularizeze opera învățatului român, cunoscută doar unui cerc restrîns de specialiști și aproape cu totul ignorată în S.U.A., în ciuda dimensiunilor și profunzimilor ei teoretice.

Inițiativa publicării acestei culegeri de studii se datorează eminentului învățat francez Gilbert Rouget

de la „*Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme*" și „*Centre National de la Recherche Scientifique*" din Paris, apropiat colaborator al lui Const. Brăiloiu în „perioada franceză" a vieții și activității acestuia. În prefața pe care a scris-o, G. Rouget mulțumește lui S. Baud-Bovy și lui A. Schaeffner pentru prețiosul lor sfat în legătură cu alegerea textelor precum și lui F. Lesure și P. Souvtchinsky, fără sprijinul și încurajarea cărora volumul — publicat sub patronajul Societății franceze de muzicologie — nu ar fi văzut lumina tiparului.

Volumul republică în facsimil treisprezece lucrări, apărute între anii 1931 și 1958 în Franța (Paris și Abbeville), Elveția (Geneva, Basel și Zürich), Spania (Barcelona), Belgia (Bruxelles), Ungaria (Budapesta) și R. F. Germania (Kassel). Îngrijitorul le-a orînduit după cum urmează : I. *Metodologie și critică : Esquisse d'une méthode de folklore musical, Sur une ballade roumaine (La Mioritza), A propos du jodel, Le folklore musical, Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui, Réflexions sur la création musicale collective ;* II. *Sistematică.* a) *Poetică și ritmică : Le giusto syllabique, Le vers populaire roumain chanté, La rythmique enfantine. Notions liminaires, Le rythme aksak ;* b) *Pentatonism și prepentatonism : Sur une mélodie russe, Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)* și *Pentatonismes chez Debussy.*

Competenta și judicioasa prefață a lui Gilbert Rouget dă cititorului o seamă de lămuriri asupra cuprinsului, sensului și valorilor fiecărei scrieri în parte, cu referiri și asupra altor lucrări ale lui C. Brăiloiu, necuprinse între scoarțele acestui volum.

Între altele aflăm aci că în anul morții sale (1958), Const. Brăiloiu a înaintat Centrului național al cercetării științifice din Paris un raport în care anunța elaborarea unei noi lucrări : o cuprinzătoare monografie asupra „cîntărilor, riturilor și obiceiurilor funerare țărănești ale unei regiuni de mică întindere a României [...] și anume extremitatea de nord-vest a județului Gorj (Oltenia)". Materialele documentare, culese din 56 de localități, păstrate în două dosare totalizînd aproximativ șase sute de pagini dactilografiate, însoțite de vreo cinci sute de fotografii, se referă la o categorie străveche de cîntări funerare de pur ceremonial și prin opoziție cu bocetele interzise rubedeniilor mortului. Executarea lor comportă o seamă de rituri necunoscute încă. Prea puținele publicații de texte de acest fel (bineînțeles fără muzică) nu lasă să se bănuiască nici amploarea și nici semnificația lor.

Vorbind despre interesul pe care l-ar avea publicarea acestei lucrări, C. Brăiloiu adaugă :

„— după cunoștințele mele, nici o cercetare atît de amănunțită nu a fost făcută vreodată asupra unui singur obiect și asupra unei atît de mici întinderi teritoriale ;

— materialele în chestiune sînt de un interes muzical, literar și etnografic cu atît mai mare cu cît cîntările ceremoniale funebre ale românilor par să fie necunoscute popoarelor vecine ;

— transcrierea sinoptică a melodiilor, așa cum o practic de vreo douăzeci de ani și pe care au adoptat-o și alți cercetători, în Franța și în alte țări, poate contribui la o analiză comparativă temeinică ;

— transcrierea fonetică a vorbirii țărănești, făcută adesea după fonograme (afară de cazul în care textele au fost stenografiate), reproduce limbajul interlocutorilor noștri și stilul lor expresiv ;

— fotografiile, care nu ar mai putea fi făcute actualmente, sînt de o valoare cu totul deosebită".

C. Brăiloiu plănuia să publice întreaga lucrare în trei volume : primul volum urma să cuprindă studiul și textele propriuzise (versuri, informații, chestionare), al doilea traducerea în limba franceză (deja începută), iar al treilea melodiile și fișele informatorilor.

Din nefericire moartea timpurie a marelui nostru învățat ne-a văduvit de această deosebit de interesantă și de importantă lucrare, la care — după cum se știe — ținea în mod cu totul deosebit. *Despre bocetul de la Drăguș (Jud. Făgăraș),* București 1932, *Ale mortului din Gorj,* București 1936, *Bocete din Oaș,* București 1938, chestionarele pentru culegerea obiceiurilor legate de moarte,pe care le-a întocmit în colaborare cu H.H. Stahl (a se vedea : H. H. Stahl, *Monografia unui sat,* București 1939, pp. 124—134 și *Indrumări pentru monografiile sociologice,* București 1940, pp. 327—336), precum și nenumăratele culegeri păstrate în colecțiile Institutului de etnografie și folclor ne vorbesc elocvent despre preocupările sale în legătură cu folclorul și obiceiurile legate de înmormîntare. Nu s-ar putea oare lua în considerație publicarea acestor materiale culese și prelucrate de C. Brăiloiu ? Ele ar putea alcătui — sînt sigur — un valoros tom al marii colecții a folclorului nostru.

Gilbert Rouget își încheie prefața cu o succintă notă biografică a lui Const. Brăiloiu și cu cîteva indicații în vederea corijării unor erori de tipar care s-au strecurat în edițiile anterioare ale lucrărilor republicate aci.

Indicațiile deosebit de prețioase pe care Const. Brăiloiu ni le dă în legătură cu culegerea muzicii populare și a întregului complex de fapte care o determină și în sînul căreia viețuiește, normele în vederea clasificării și prelucrării documentelor culese, notarea sinoptică a melodiilor pe care a imaginat-o în vederea studierii complicatului proces al creației muzicale colective (în care procedeul variației se află în loc de frunte), pătrunzătoarea analiză critică pe care o face conceptului de folclor muzical, ascuțișul critic cu care demască tezele retrograde, ca de pildă teoria bunurilor culturale decăzute, incapacitatea poporului de a crea, nimicnicia muzicii populare (ca și a culturilor muzicale extra-europene) față de sacrosancta muzică savantă a Europei Occidentale — arme ideologice reacționare în slujba colonialismului și neocolonialismului, a exploatării omului de către om —, uluitor de riguroasele sisteme metrice, ritmice și melodice ale cîntecului popular pe care le-a dezvăluit și le-a codificat, identificarea acelor structuri muzicale primare (ritmuri, scări, formule, închegări formale, intonații și emisiuni vocale etc) a căror obîrșie se află în însăși constituția psiho-fizică a omului și a căror cunoaștere impune o restructurare fundamentală a cercetărilor de folclor comparat... iată doar cîteva din cele cuprinse în volumul de față. Sînt roade ale gîndirii sistematice a lui Constantin Brăiloiu, temeinic și fără contenire bazată pe

cercetarea metodică, laborioasă, a faptelor, a celor mai mici amănunte și a relațiilor dintre ele. Sînt cuceriri nepreţuite pe care marele om de ştiinţă român le-a dăruit culturii muzicale universale.

Tiberiu ALEXANDRU

„Columnele patriei"

Sub egida Editurii muzicale a Uniunii Compozitorilor și a Consiliului Central al Sindicatelor, a apărut volumul de *poeme scenice*, intitulat sugestiv „Columnele Patriei". Versurile cîntecelor aparţin poetului Ioan Meiţoiu, iar muzica este semnată de un mănunchi de valoroşi compozitori : Sabin V. Drăgoi, Ioan D. Chirescu, Dimitrie Cuclin, Gheorghe Dumitrescu, Dumitru D. Botez, Alexandru Paşcanu, Zoltan Aladar, Mircea Neagu, Florin Comişel, Gheorghe Bazavan, Dinu Stelian și C. I. Baciu.

Cum era și firesc, propunîndu-şi o astfel de temă, poetul Ion Meiţoiu a ales un mănunchi de versuri vibrante, dedicate patriei socialiste în majoritatea lor abordînd teme ale contemporaneităţii româneşti, pătrunse de adînc mesaj patriotic.

Inspirate de sinceritatea directă a versurilor, de sugestivitatea titlurilor („Oratoriul Patriei", „Inima noastră arde pe înălţimi", „Fîntîna vie", „Cetăţile focului veştinc", „Baladă pentru uzina noastră", „Alchimiile solare", „Fiii pădurilor noastre", „Stelele minerilor", „Porţile de Fier", „Noi, tinerii din România"), fiecărui titlu literar îi corespunde în ordine, următoarele coruri : *Odă României* (Al. Paşcanu), *Slăvim Republica* (Dinu Stelian), *Cîntare Republicii* (Gh. Dumitrescu) ; *Inima noastră* (D. D. Botez), *Florile patriei* (D. Cuclin), *Cu inima de cîntec plină* (S. Drăgoi) ; *Lîngă marile furnale* (Fl. Comişel), *Cîntec la marele Bluming* (Gh. Dumitrescu) ; *Cîntec pentru uzina noastră* (Gh. Dumitrescu), *Partid cutezător* (A. Zoltan) ; *Cîntec la marele combinat* (Gh. Dumitrescu), *Foşnesc pădurile* (Ion Baciu), *Fruntea sus, forestieri* (Gh. Dumitrescu), *Forestierii (I. D.* Chirescu) ; *Noi minerii* (I. D. Chirescu), *Sintem acei ce căutăm comori* (Gh. Dumitrescu) ; *Dunăre maică bătrînă* și *Aceasta e hidrocentrala noastră* (Gh. Bazavan), *Cîntec la Porţile de Fier* (Gh. Dumitrescu) ; *Noi tinerii din România* (M. Neagu), *Urcă tricolorul* (Fl. Comişel) ; *Steagul Ţării Româneşti* (I. D. Chirescu). Poeziile lui Meiţoiu au fost transpuse într-o inspirată haină sonoră, prin melodii simple, cantabile, ce se reţin chiar de la primul contact, în care se simte influenţa folclorului, fie citat, fie prelucrat într-un stil larg accesibil, distincte din punct de vedere melodic.

Poemele „Columnele Patriei", pe lîngă aleasa calitate literară a versurilor, beneficiază, fiecare în parte, de indicaţii generale de regie, ceea ce conferă volumului o notă de inedit, iar posibilei lor montări scenice, virtuţi de expresie. Sîntem convinşi, în forma în care au fost concepute, vor cuceri în primul rînd adeziunea sutelor de formaţii ale artiştilor amatori din patria noastră.

Constantin RĂSVAN

„Viaţa pasionată a lui Ciprian Porumbescu"

În muzicologia noastră nu este epuizat subiectul de emoţionantă vibraţie și cutremurător tragic al vieţii compozitorului care a fost Ciprian Porumbescu.

Viaţa pasionată a lui Ciprian Porumbescu de Dragoş Vitencu (Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974), e mult cerută de public din momentul apariţiei, ceea ce dovedeşte interesul pentru subiect.

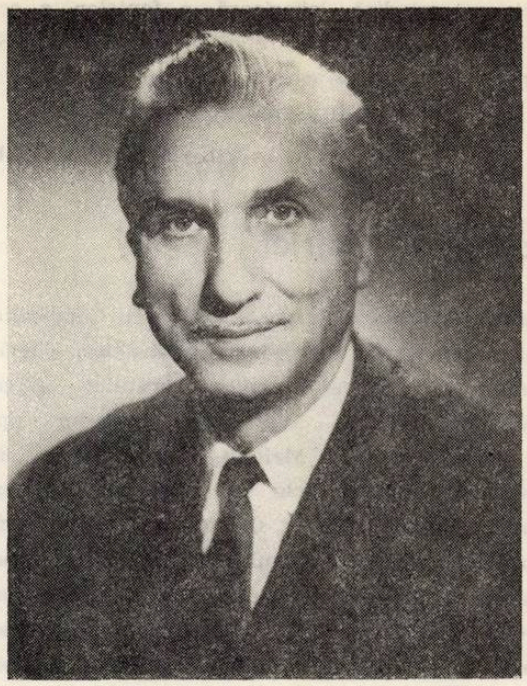
Cartea cuprinde o serie de imagini, adevărate fresce care ilustrează cu mult relief uman viaţa lui Ciprian Porumbescu, satul bucovinean al secolului trecut, precum și oraşul în care freamătul cultural cuprindea mari elanuri eliberatoare ; tot astfel Viena, e creionată sugestiv, activitatea „României June" ocupînd primul plan al prezentării...

Alte aspecte, la Putna în 1871 — aniversarea ctitoriei lui Ştefan cel Mare și întrunirea românilor din toate provinciile despărţite prin graniţe — procesul de răsunet al Arboroasei, apoi dragostea fără nădejde a lui Ciprian pentru Berta și prezenţele ilustre ale lui Miculi și apoi Verdi, apar în tablouri vii.

Sintetizarea realităţilor istorice și biografice cercetate de autor și prezentarea acestora aduc cărţii o anumită valoare în domeniul literaturii de evocare.

Enea BORZA

Constantin Palade



În pragul noii stagiuni artistice, cînd muzicieni și instituții muzicale se pregătesc să dăruiască publicului, cu elan tineresc frumuseți și bucurii care-i înalță sufletul, o veste ne-a cernit inima, ca un adevăr dureros, crud, apăsător. Un adevăr de neconceput dacă ne gîndim că a dispărut din breasla muzicienilor unul dintre membrii ei activi, destoinici și inimoși, iubitori de viață, răspînditori de optimism și tinerețe, unul din spiritele generoase și voluntare ce caracterizează familia compozitorilor. Căci aceasta este și rămîne pentru prezent și pentru viitor imaginea vie a muzicianului și omului Constantin Palade : entuziast și altruist, militant plin de energie pentru binele muzicii românești, el a dat întotdeauna o măsură comună idealurilor personale și frămîntărilor colegilor săi, legînd într-un singur mănunchi creația proprie, cunoașterea și răspîndirea folclorului muzical și activitatea interpretativă corală.

Discipol al unor pedagogi și maeștri de frunte ai muzicii românești ca Mihail Jora la armonie, contrapunct și compoziție, Faust Niculescu la teorie și solfegii, Constantin Brăiloiu la folclor și istoria muzicii, Constantin Bugeanu la orchestrație, Ștefan Popescu la dirijat, — Constantin Palade a adus o sîrguincioasă contribuție în calitate de colaborator la Arhiva de folclor a Societății compozitorilor români între anii 1938—1942. Pionier al mișcării corale în cadrul culturii noastre noi, socialiste, Constantin Palade s-a afirmat ca dirijor de cor între anii 1944—1947, activînd apoi ca profesor de dirijat coral la Conservatorul muncitoresc din Capitală, responsabil artistic în cadrul Uniunii Generale a Sindicatelor din România, director al Filarmonicii „Oltenia" din Craiova, conferențiar la catedra de dirijat coral a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, dirijor de cor la Opera română din București, director și dirijor al Ansamblului artistic al Uniunii Generale a Sindicatelor din România, formație în fruntea căreia a întreprins turnee în mai multe țări.

Însușindu-și o bogată experiență prin contactul direct cu viața și cu năzuințele artistice ale maselor, păstrînd și comunicînd cu dărnicie tezaurul versului și viersului popular culeș îndeosebi de pe meleagurile natale ale Moldovei, oferind totodată, ca o adevărată antologie vie, tuturor celor din jur cunoștințele lui asupra poeziei românești de la Arghezi pînă la Labiș, și asupra istoriei naționale din timpurile legendare pînă la evenimentele înnoitoare ale epocii contemporane, Constantin Palade a transpus în creația sa aceste teme de seamă, dîndu-le o expresie sinceră, vibrantă, caldă. Am tresăltat de emoție cîntînd sub conducerea sa, în corul Conservatorului, cu un sfert de veac în urmă, balada plină de patos eroic dedicată lui Gheorghe Doja și realizată cu aleasă măiestrie. De atunci, palmaresul creației lui Constantin Palade s-a îmbogățit neîncetat cu lucrări ample în genul oratoriului pentru orchestră, cor și soliști, cu suite pentru cor mixt și orchestră, cu piese corale de un cuprinzător ambitus tematic și de mijloace artistice. Stau mărturie prezența acestei creații în repertoriul ansamblurilor noastre profesioniste și de amatori, precum și exegeza ei în studii de specialitate și valorificarea prin mijlocul tiparului și al înregistrărilor radiofonice.

Doresc să evoc de asemenea hărnicia și mărinimia cu care regretatul maestru și coleg a pus umărul pentru împlinirea nobilei meniri a Uniunii Compozitorilor, asumîndu-și responsabilități obștești, activînd ca membru în Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor, ca șef al serviciului de copiatură și luînd fără preget cuvîntul pentru a sublinia în dezbateri publice și în presă realizările și aspirațiile culturii noastre muzicale contemporane, participînd cu abnegație la sprijinirea mișcării de amatori.

Pentru dragostea cu care și-a pus talentul și cunoștințele sale în slujba muzicii românești, Constantin Palade a fost distins cu Premiul de stat, cu Ordinul muncii și cu Ordinul Meritul cultural. Figura sa plină de bărbăție, sufletul său cald și prietenos, priceperea sa de artist și creator rămîn de-a pururi nesterse în conștiința muzicală românească.

Vasile TOMESCU

A simțit încă din copilărie nedreptățile sociale ale timpului său, și greu s-a strecurat prin școli ca să ajungă la liman. Tîrziu, cînd orînduirile s-au schimbat în țara noastră și Constantin Palade ajunsese o personalitate marcantă a vieții muzicale românești, cînd spera să se bucure, în mijlocul familiei sale și al nostru, de liniștea binemeritată de care avea atîta nevoie, nemiloasa boală i-a curmat firul vieții, ca să lase în locul lui durere și suferință.

S-a născut într-un sat sărac din județul Bacău, în anul 1915. Copil talentat, și-a început tîrziu educația muzicală, din cauza situației materiale precare. A absolvit Conservatorul în 1942, în plin război, cînd țara se afla în greu impas. Constantin Palade a muncit cu rîvnă spre a recupera anii pierduți pentru educația sa artistică, iar pentru a-și asigura existența a trecut prin multe funcții, pînă să-și vadă visul împlinit, acela de compozitor. Ca membru al Uniunii Compozitorilor i s-au încredințat numeroase sarcini, de care s-a achitat cu o înaltă conștiinciozitate și competență.

Pasionat culegător de folclor și totodată bun cunoscător al artei noastre populare, Constantin Palade a cutreierat țara în lung și în lat, alegînd tot ce este mai frumos și mai interesant, spre a ne dărui adevărate perle, din care o bună parte le-a prelucrat el însuși cu deosebit talent. Continuator al înaintașilor muzicii corale românești, Constantin Palade ne-a lăsat o muzică senină, firească, de o rară sensibilitate. Excelează în muzica corală *à cappella*, prin armonii simple, accesibile corurilor de amatori, foarte expresive însă. Cîteva din marile lui poeme corale pot fi date ca exemple ale genului, prin complexitatea lor, pe de o parte, prin bogatul colorit armonic pe de alta. Sînt lucrări interesante ce-l caracterizează pe muzicianul complex, adăpat la o înaltă școală.

Marele succes al compozitorului Constantin Palade a fost *Balada despre Gheorghe Doja* și nu mai puțin celelalte cantate și oratorii scrise ulterior, pentru soliști, cor și orchestră mare, lucrări de prestigiu, din care răzbat talentul său deosebit și puternicele lui frămîntări interioare.

Colegul nostru s-a distins și prin articolele sale pline de conținut, publicate în *Muzica, Contemporanul, Îndrumătorul cultural, Scînteia, Munca* și alte ziare și reviste.

Cunoscător și asiduu cercetător al partiturilor marilor compozitori, dar și ale celor de mai puțină îndeminare, Constantin Palade lucra de mult la un studiu privind scriitura corală, cu exemple și observații critice asupra unor greșeli și stîngăcii de scriitură. Din convorbirile avute cu dînsul mi-am dat curînd seama că aceasta avea să fie o lucrare foarte folositoare atît tinerilor compozitori, cît și celor mai vîrstnici. Nu știu în ce stadiu se află lucrarea prietenului și colegului Palade. Socot însă că dacă ea a rămas neterminată, ar fi o pierdere considerabilă în cazul cînd nu s-ar găsi cineva care să o continue, în spiritul gîndit de autor.

L-am cunoscut cu toții pe Constantin Palade și toți știm că era un om vesel, de un optimism cuceritor, de o fermecătoare vervă. Cine va putea uita vreodată umorul său sănătos și memoria sa prodigioasă ? Constantin Palade știa pe dinafară mii de versuri ale celor mai de seamă poeți români.

Acum, generoasa inimă a lui Constantin Palade a încetat de a mai bate, iar glasul lui sonor a tăcut pentru totdeauna. În conștiința noastră va rămîne însă mereu prezentă imaginea celui care a fost bunul nostru prieten și înzestrat coleg, Constantin Palade.

Dumitru D. BOTEZ

Prea des, în ultimii ani, am trăit amarul unor grele despărțiri. Prea deseori Uniunea Compozitorilor a trebuit să-și plece fruntea în fața faldurilor de doliu !

Rîndurile celor care, de un sfert de veac, au constituit forța activă, de elită a muzicii românești, se răresc an de an, lăsînd printre noi goluri de neacoperit.

Deși am urmărit, cu tot mai mare strîngere de inimă, lupta eroic dusă în ultimul timp de confratele nostru Constantin Palade, cu necruțătoarea boală, nu am putut — sau nu am vrut să cred nici o clipă într-un deznodămînt tragic atît de apropiat. Vestea stingerii lui din viață am primit-o ca pe un trăsnet căzut din senin.

Ne obișnuisem cu prezența lui Constantin Palade în viața de fiecare zi a Uniunii, în Biroul secției de muzică corală, în cenacle, în adunări, peste tot dovedind același spirit activ, iradiind în jur, printr-o glumă sau printr-un cuvînt mai ascuțit, spus însă pe un ton șugubăț, același binecunoscut umor moldovenesc care-l făcea stimat și iubit de colegi.

Pasionat de arta căreia i se dedicase, Constantin Palade nu și-a cruțat niciodată energia : paralel cu munca de creație s-a dăruit cu pilduitoare generozitate activități de îndrumare a atîtor coruri de amatori, a condus ani la rînd, cu competență, Ansamblul artistic al Uniunii Generale a Sindicatelor, a luat parte la acțiunile „de teren" inițiate de Uniune, s-a îngrijit cu mult spirit gospodăresc de biroul nostru de copiatură, și-a spus cuvîntul cu franchețe în dezbaterile din plenul Uniunii sau în birourile de secții militînd deschis pentru o muzică angajată, cu largă arie de cuprindere a maselor, o muzică izvorîtă din matca artei populare.

Creația s-a — începînd cu numeroasele-i coruri și încheind cu lucrările vocal-simfonice — demonstrează cu prisosință vibrația sinceră a compozitorului la realitățile din jur, atașamentul său la cauza poporului muncitor, încrederea neștărmurită în viitorul patriei pe care a cîntat-o și a slujit-o cu abnegație, într-o aură de modestie firească.

Apreciind aceste eforturi multiple și confirmînd totodată realizările prestigioase obținute de Constantin Palade în decursul acestor neuitați ani de ardente trăiri, de lupte și nevisate împliniri — Statul nostru socialist i-a acordat compozitorului înalte și importante distincții.

Teodor BRATU

Cine îi cunoaște creația nu se poate să nu fie atras de aceasta pentru că ea poartă pe deasupra temeinicia cunoașterii meșteșugului, o învestitură sufletească de calitate.

Ca unul care am tălmăcit din creația sa lucrări de la prelucrări de cîntece populare și cîntece de masă pînă la *Doja*, oratoriul Comunistul, Omul, *Sînt Ion, Ninge...* — am avut satisfacția supremă de a fi avut în față opere ce împlinesc aspirațiile interpretului pe multiple planuri spirituale.

Opera sa răspunde în ultimii ani acoperirii în repertoriul creației corale a unui gol ce s-a resimțit privind lucrări à cappella de dimensiuni mai mari de largă respirație. Sub acest aspect datoria mea de interpret față de compozitorul Constantin Palade nu s-a încheiat și se cuvine a fi o datorie a tuturor interpreților, fapt care va atesta valoarea a creației lui Constantin Palade.

Receptiv la orice sfat, era el însuși un mare sfătuitor al tuturor, gata să sară în ajutor, nu numai cu vorba dar și cu fapta.

Ion PAVALACHE

Constantin Palade a trăit intens alături de mișcarea artistică de amatori, dar mai ales de confrații săi din instituția pe care a slujit-o cu sinceritate și dăruire, atît ca șef al biroului de copiatură muzicală, cît și ca entuziast artist creator.

Pe Costică Palade l-am cunoscut cu adevărat în zilele fierbinți de acum un sfert de veac, cînd activam împreună ca dirijori de cor la formațiile artistice muncitorești din Capitală. Se bucura de multă simpatie în rîndul oamenilor simpli, fiindcă el însuși era o fire deschisă, directă, entuziastă, veselă, comunicativă. Avea darul vorbirii la inimă, ceea ce ne trebuia din plin în activitatea noastră corală din anii 1945—1947. Prezența lui Costică Palade în mijlocul dirijorilor de cor, a cîntăreților amatori, a tinerilor compozitori risipea umbra, melancolia, tristețea, aducînd lumina, zîmbetul, optimismul. Cunoștea bine meșteșugul vocilor și nu puțini s-au bucurat de prețioasele sale îndrumări profesionale.

A îndrăgit din tinerețe folclorul, a cărui aromă proaspătă a păstrat-o de-a lungul întregii sale creații. Acest fond spiritual sănătos i-a asigurat muzicii sale o largă audiență, mai ales în cercurile formațiilor muncitorești. Culegerea de *Coruri populare românești* a marcat un punct culminant în drumul său componistic, pagini ca *Iedera* sau *Cîntec de nuntă* ilustrînd fără echivoc însușirile acestui artist înzestrat, veritabil maestru al prelucrării folclorului.

Constantin Palade ne părăsește mult prea de timpuriu. În vremea din urmă l-am simțit tot mai aproape de inițiativele obștești ale Uniunii compozitorilor. Aveam nevoie de entuziasmul său molipsitor, de curajul opiniilor breslei noastre, atît de ferm exprimate de Constantin Palade, dar mai ales de *omul* dintr-o bucată, care nu s-a împăcat niciodată cu comoditatea, cu fuga de răspundere socială și profesională.

A trăit pentru triumful ideii de școală muzicală românească, străduindu-se să o servească pe toate căile. Dintr-un simplu birou de copiat note muzicale, Constantin Palade a făcut un veritabil centru de documentare și difuzare a creației românești de prestigiu național. Este o moștenire prețioasă peste care nu vom trece niciodată.

Viorel COSMA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Enesco, aujourd'hui

par Ştefan NICULESCU

Il y a presque vingt ans, Georges Enesco est mort. Depuis, on le sait, la musique a subi de nouvelles et importantes transformations. Sans doute, ce n'est pas le lieu d'esquisser ici, fût-ce sommairement, le processus de cette mutation universelle à laquelle ont participé, à différents degrés, les compositeurs de nombreux pays du monde, y compris les Roumains. Ce que nous nous proposons, c'est de redéfinir la place d'Enesco dans le contexte de l'art musical contemporain ou, en d'autres mots, de nous demander quelles chances a Enesco de jouer, encore aujourd'hui, le rôle de ferment qu'il a eu et non pas un, simplement conventionnel, dans la vie musicale de nos jours ?

Aussi grande que soit la valeur historique d'une oeuvre d'art du passé, celle-ci ne saurait éveiller un intérêt permanent que dans la mesure où elle s'avère significative par rapport aux exigences ou aux impératifs — soumis à une perpétuelle transformation — des époques ultérieures. Car, ce que l'on appelle „tradition" est, au fond, un concept labile, puisqu'avec chaque génération nouvelle il concerne si non des réalités absolument autres (la tradition ne cesse de s'enrichir), du moins des aspects différents de mêmes phénomènes.

On a dit que par la contemplation prolongée ou l'étude approfondie d'un chef-d'oeuvre l'homme peut aboutir à la découverte de son propre moi. Cette capacité, de faciliter au contemplateur son autorévélation, est décisive pour une création artistique, lui conférant sa valeur éternelle. C'est une éternité cependant qui ne respecte pas en tous points le principe de l'identité, d'où une situation paradoxale. Ainsi, sans perdre son individualité, l'oeuvre d'art immortelle ne se dresse pas le long du temps dans une splendeur immuable, égale en tout moment. Chaque époque ou chaque génération, voire même n'importe quel contemplateur édifié, la scrute à partir d'autres points de vue, y puise ce qui lui semble vital et, en fin de comptes, en l'assimilant, s'affirme soi-même.

Dans ce sens, Enesco a tenu un grand rôle dans la culture musicale roumaine. Sur le plan de la création, il a offert la chance de l'auto-révélation à plusieurs générations de créateurs lui ayant succédé, surtout parce qu'il a été le premier compositeur roumain à remplir la vocation internationale de la musique roumaine. En ce qui concerne le plan de la recherche musicale, son oeuvre a contribué à la naissance même de la musicologie roumaine, en l'étayant sur des bases scientifiques. Examinons en effet la liste — actuellement impressionnante — des livres, études et articles dédiés à Enesco, pour nous rendre compte de la générosité avec laquelle il admettait la mise en évidence des réalités que comportait sa musique, bien mieux comme il stimulait chaque musicien à travailler sur sa propre personnalité. Aussi, pour la création, la musicologie et l'interprétation, Enesco doit être considéré comme un fondateur de la vie musicale roumaine moderne.

Pour se maintenir dans la musique roumaine à ce degré d'importance, Enesco doit pouvoir continuer de „parler", de dire quelque chose — d'aussi inédit — aux musiciens en formation ou à ceux de l'avenir. A leur tour, ces généra-

tions nouvelles devront s'efforcer de découvrir dans l'oeuvre d'Enesco les réalités capables de leur révéler leurs propres tendances artistiques. C'est à la recherche musicologique, concédons-le, que revient le rôle de faciliter le déroulement d'un processus de création aussi intime.

Plus d'une fois, à différentes occasions, nous nous sommes arrêtés sur certains traits de l'oeuvre énescienne qui anticipaient ou étaient contemporains de quelques préoccupations se manifestant dans la musique universelle : l'hétérophonie, le rytme „libre", les structures modales contemporaines, la technique du leitmotif porté jusqu'au stade présériel, le raffinement de la notation dynamique, agogique et timbrale, le coloris structural, l'union intime — la fusion — d'une improvisation libre et d'une construction rigoureuse etc. Sans plus nous attarder sur ces aspects, nous allons nous borner à mentionner ceux qui ont gardé toute leur signification ou en ont repris une, par rapport aux tendances plus récentes de la création musicale.

L'un des *désidérata* de la musique de l'après-deuxième guerre mondiale veut qu'avec chaque nouvelle oeuvre, une musique *absolument nouvelle* soit écrite, une musique „plus jamais entendue". Pour un temps, cette idée — de source néo-romantique peut-être et quoiqu'il en soit justifiable ne serait-ce que par la tentative de sortir de l'impasse du néoclassicisme, c'est-à-dire d'échapper à l'excessif retour „vers le passé" — a eu pour résultat une stimulation toute spéciale de la recherche musicale, d'où des découvertes authentiques ou des inventions qui ont modifié en bonne partie la silhouette de la musique. Aujourd'hui toutefois, cette idée nous apparaît comme une illusion, parce qu'il est évident qu'on ne saurait rien créer à partir de rien ! Une illusion qui, cependant, n'a jamais tenté autant les esprits créateurs.

La primauté absolue accordée à la nouveauté dans la pratique musicale s'est associée dans le domaine de la théorie avec le besoin de la chercher et de la trouver partout, jusque dans les sources traditionnelles plus ou moins proches. C'est ce qui explique pourquoi Enesco — qui, loin de faire valoir le côté nouveau de sa musique, s'efforce de le bien dissimuler dans un drapage plus ou moins connu — n'a pas été unanimement „découvert" par la conscience universelle au cours de cette période si ambitieuse de l'histoire de la musique.

Aujourd'hui cependant, par suite de tant d'expérimentations, on constate que ce qui prête la valeur d'exemplaire unique à un fait d'art — ou de vie — c'est précisément l'authenticité ; et si le fait est authentique, il est aussi, implicitement, nouveau, lors même que son originalité ne nous frappe pas du premier coup d'oeil ou, tout au contraire, nous impressionne dès l'abord.

De ce point de vue, Enesco est un exemple d'authenticité : sa pensée musicale revêt immanquablement une forme adéquate et toute naturelle d'expression.

Autre aspect de l'art énescien que l'on rencontre dans certaines oeuvres contemporaines : la fusion entre plusieurs types d'écriture ou de syntaxes musicales. Il est rare, en effet, de trouver chez Enesco — surtout dans ses derniers ouvrages — des syntaxes à l'état, disons, „pur". La monodie accompagnée, la polyphonie, l'hétérophonie jumellées à l'intérieur de situations diverses : le résultat en est une écriture placée „à la limite" — pour user d'un terme scientifique — ou, en d'autres mots, une écriture située à la frontière de ces catégories spécifiques. D'où, l'originalité de l'écriture d'Enesco, si rarement comprise par les interprètes et trop souvent confondue avec une syntaxe traditionnelle. J'oserais même affirmer que de ce point de vue Enesco continue d'attendre l'interprète idéal.

Le sentiment intuitif d'un temps musical non linéaire — temps si fréquemment employé de nos jours — est également présent chez Enesco et l'une de ses origines se trouve assurément dans cette fusion entre l'esprit de la sonate et celui de la variation. Ces deux catégories d'architectures musicales s'opposaient chez les classiques, mais avec le temps elles commencèrent à s'entrelacer, notamment chez les romantiques et leurs prolongements du début de notre siècle, orientation de la musique européenne qui attira aussi Enesco.

Si, dans le développement de la sonate, le musicien sait en quelque sorte à quel moment il se trouve et où doit le mener son évolution ultérieure (temporellement parlant celle-ci est linéaire, uni-directionnelle), dans le cas de la variation en échange, l'esprit créateur semble perdre conscience de l'implacable écoulement du temps, lequel, ici, avance par spirales, avec d'incessants retours sur lui-même, comme s'il s'agissait d'un perpétuel présent, et cela, justement, à cause d'une juxtaposition des hypostases d'une même entité musicale. La variation — la seule des architectures traditionnelles qui, en tant qu'esprit, ait survécu, mais qui, en tant que procédé, les a devancées puisqu'elle est née avec la musique même — facilite, notamment dans le cas des mouvements lents, l'obtention d'une poétique atemporelle, typiquement contemplative. Or, chez Enesco, le fait qu'il jumelle la sonate et l'esprit de la variation dans une musique plutôt lente que rapide et *qui évolue, d'une étape à une autre, au prix de différences à peine perceptibles,* favorise l'apparition de cet état si recherché de nos jours : une superconscience contemplant la suspension du temps dans un présent éternel.

C'est ainsi qu'on a constaté que l'oeuvre d'Enesco comporte, non pas alternativement, mais *simultanément,* des oppositions apparemment irréconciliables : rythme „libre" et rythme „lié', polyphonie et hétérophonie, improvisation et construction, sonate et variation, pratique du

temps uni-directionnel et pratique du temps non linéaire, action et contemplation, etc. Cette complexité quasi-paradoxale est due précisément au fait qu'avec les moyens de son époque et grâce à l'authenticité qui le caractérisait, Enesco a réussi à se situer au confluent de plusieurs cultures musicales, comme le sont par exemple la musique savante européenne et la musique archaïque roumaine. De plus, et ceci nous semble capital, il n'a jamais sacrifié l'esprit d'aucune des sources qu'il a entrelacées. C'est, peut-être, la raison pour laquelle on ne saurait parler chez Enesco d'une transgression des dichotomies mentionnées, telle que se proposent certaines musiques contemporaines, mais sans doute en utilisant d'autres moyens. Et c'est encore de là, semble-t-il, que provient la possibilité de distinguer chez Enesco des aspects toujours nouveaux. Ainsi, son oeuvre a-t-elle toutes les chances de représenter en continuation pour la musique roumaine un point de départ bien ferme, sinon dans le domaine du vocabulaire — si renouvelé de nos jours —, du moins dans celui de la syntaxe, de la poétique et de l'esthétique.

Contributions à l'affirmation de l'école roumaine moderne de piano

par Lavinia TOMULESCU-COMAN

„C'est toute ma vie que j'ai guidé mes èlèves avec un amour pareillement sévère".

Florica Musicescu*)

Avant que d'aborder ce coup d'oeil sur l'école roumaine de piano des trois dernières décennies, il nous faut remarquer combien la musicologie roumaine est pauvre en ouvrages d'histoire du piano, de pédagogie de l'instrument, en monographies et surtout en ouvrages de synthèse. Et comme tout ce qui s'est fait dans ce domaine après le 23 Août n'est qu'une continuation — et un enrichissement — des meilleures traditions de l'école de piano roumaine sur laquelle il n'exite pas encore, nous venons de le dire, des ouvrages fondamentaux, nous ne pouvons ne pas présenter ce travail comme un essai, une entreprise téméraire, marquée sans doute des risques des premières explorations.

En dépassant l'étape au cours de laquelle l'éducation pianistique était confiée en général à des professeurs particuliers et la grande majorité des concertistes se formaient à l'étranger, l'enseignement musical roumain a été réorganisé à partir de 1948—1950. Par la mise en place des écoles moyennes de musique (les lycées actuels), par l'élaboration de statuts destinés aux trois Conservatoires du pays, les déclarant instituts d'enseignement supérieur, ainsi que par l'organisation d'un grand nombre d'écoles élémentaires de musique et d'arts plastiques, le long processus de l'éducation musicale-instrumentale a été, pour la première fois dans l'histoire de l'enseignement musical roumain, agencé dans tout un système scolaire d'état, gratuit, où il se déroule à partir de programmes analytiques perfectionnés, sans cesse modernisés, les projets d'enseignement tendant de plus en plus à compenser judicieusement les cours de spécialité et les cours d'information musicale complexe ou de culture générale. Une preuve évidente du perfectionnement continuel du système, suivant une dynamique universelle du développement contemporain de la musique, doit être trouvée dans la toute récente organisation de cours super-universitaires de „maîtrise musicale" aux Facultés d'interprétation des Conservatoires.

Dès leurs débuts, ces institutions ont compté parmi leurs cadres didactiques les meilleurs pédagogues, personnalités remarquables de la vie musicale roumaine, pianistes renommés — tels Florica Musicescu, Cella Delavrancea, Silvia Serbescu, Gheorghe Halmoş, Florica Niţulescu, Lydia Cristian et autres —. Deux professeurs notamment, Constanţa Erbiceanu et Florica Musicescu, n'ont cessé d'exercer une forte influence sur ces jeunes écoles, tant par leur propre activité que par le prestige de leurs élèves et même des élèves de leurs élèves. En général néanmoins, l'enthousiasme, le don de soi-même, la compétence des cadres didactiques utilisés, les heureuses conditions matérielles mises à la disposition des élèves et des étudiants talenteux, dans une ambiance de mieux en mieux organisée, ont sérieusement contribué à l'apparition d'une pléiade de jeunes pianistes de valeur, orgueil des Festivals nationaux des jeunes talents. La moisson d'un tel sysème d'enseignement n'a pas tardé à se montrer et a permis à la vie musicale roumaine, jadis dominée par des solistes étrangers, de passer entre les mains des diplômes des écoles du pays, par une apparition toujours plus fréquente de ceux-là dans les salles de concerts et surtout grâce à la bonne qualité des performances artistiques réalisées.

Durant les premières années deaprès la libération la Roumanie, la vie musicale indigène — notamment la vie pianistique — s'est maintenue sous l'influence du meilleur et plus brillant représentant de l'école de piano roumaine, Dinu Lipatti. D'ailleurs, sa personnalité continue d'agir — encore de nos jours — sur la „corporation" des pianistes avec la fascination attirante d'un personnage légendaire. A la même époque, Silvia Serbescu — la première pianiste roumai-

*) Florica Musicescu, *Discours à l'occasion de son anniversaire de 70 ans.* Manuscrit.

ne de taille internationale formée à l'école de piano autochtone —, Maria Fotino, Magda Nicolau, Irina Lăzărescu, Sofia Cosma, continuaient de poursuivre une vie de concert semée de succès, tant à l'étranger que dans le pays.

La carrière du pianiste roumain actuel le plus renommé — Valentin Gheorghiu — se déroule depuis plus de trente ans. Les extraits de presse, roumaine et étrangère, qui parlent de ses grands succès, tout au long de ces années, pourraient être l'objet d'une ample monographie ; mais, hélàs, le manque d'espace nous oblige à l'évocation d'un seul, mais émouvant, moment de sa carrière, rempli de signification pour l'art roumain : le récital que Valentin Gheorghiu a soutenu le 8 novembre 1967 à l'Auditorium *Dag Hammarskjoed Library of the United Nations*, au siège new-yorkais de l'O.N.U., dans la présence du secrétaire général U Thant. En même temps que le pianiste donnait du Schumann, Schubert, Chopin, il faisait aussi entendre alors pour la première fois dans cette salle le Thème à variations et la Toccata de Paul Constantinescu.

Si l'on pense au jeune âge de l'enseignement instrumental roumain organisé sur des bases scientifiques et si on le compare à celui des pays de vieille tradition dans ce domaine, il faut admettre que l'école roumaine de piano a déjà conquis certaines positions en se forgeant une tradition qui lui appartient en propre, grâce à des traits caractéristiques : développement de la pensée musicale, de l'ouïe intérieure, connaissance des styles, lutte menée avec acharnement pour le respect rigoureux du texte musical depuis les grandes lignes de l'ensemble de la composition au fignolage du détail le plus significatif, développement du bon goût dans le choix du répertoire et de l'interprétation en évitant toute exagération, souci permanent de se maintenir au pas des progrès spirituels du moment, d'aborder des ouvrages intéressants du répertoire contemporain, de repenser le répertoire classique à travers la raison et la sensibilité de l'homme de notre époque, lutte infatiguable pour remporter des succès artistiques aussi convaincants que possibles, mais en même temps aussi correspondants que possible aux exigences actuelles imposées par un niveau de l'art très élevé par suite du perfectionnement continuel des enregistrements et autres moyens techniques de reproduction musicale, etc.

Nous pensons pouvoir affirmer ici que les rapports entre l'école d'interprétation et l'école de composition roumaines sont profonds, datant depuis le commencement, issus qu'ils sont d'un effort commun qui trouve son origine dans le don et le dévouement artistique du peuple, ainsi que d'une aspiration à greffer au tronc de la musique universelle les rameaux de la vocation musicale roumaine. Nous pensons également que la pratique d'une écriture pianistique roumaine tributaire de la meilleure tradition énescienne a permis aux compositeurs roumains d'acquérir cette note distinctive de l'art roumain du piano : sensibilité spécifique dans l'expression des moments lyriques et d'atmosphère, variété toute spéciale des timbres, exigée par des ouvrages qui apportent des inflexions de la musique populaire instrumentale ou vocale — j'envisage par là le style „toccato" suggérant la technique du cymbalum, certains échos de la flûte de Pan, de la cornemuse, du buccin, certains mélismes caractéristiques du style parlando-rubato, certains rappels du hullulement d'Olténie, etc ; j'envisage aussi la grande richesse rythmique, les valeurs expressives des accents qui déterminent de nouvelles modalités de l'attaque instrumentale ; je crois aussi que certaines solutions harmoniques dans le traitement des modes populaires mettent des problèmes difficiles concernant l'indépendance du doigté de la même main, contribuant en même temps et dans une grande mesure au raffinemment des moyens d'expression du touché.

Il va sans doute que ces précieuses acquisitions de maîtrise artistique, une fois assimilées par l'école de musique roumaine, mises ensuite en valeur dans le cadre d'une interprétation empreinte de discernement et de bon goût s'appliquant au répertoire universel, donnent à nos pianistes la note caractéristique de leur jeu, devenue une réalité appréciée dans les salles de concert du monde entier.

Mentionnons ici le rôle important détenu dans le développement de l'école roumaine du piano par l'abnégation sans limites de quelques professeurs du passé, parmi lesquels se placent en première ligne Constanța Erbiceanu et Florica Musicescu ; elles ont établi de véritables styles d'interprétation dont la descendance continue de s'affirmer fermement jusqu'à la troisième ou quatrième génération de pianistes. Dû à cet „amour sévère" avec lequel elles ont guidé leurs élèves, conséquence d'une orientation scientifique complète au point de vue pédagogique, rigoureuse mais combien sensitive, l'école pianistique roumaine enregistre aujourd'hui une variété de types absolument exceptionnelle qui se manifeste avec prestige dans différents domaines de la vie musicale: on rencontre ainsi à côté du type classique du pianiste de concert et de récital, des animateurs d'ensembles de musique de chambre (Valentin Gheorghiu, Dan Grigore, C. Ionescu-Vovu), des pianistes specialisés dans l'accompagnement (Ferdinand Weiss, Victoria Ștefănescu, Albert Guttman), d'autres spécialisés dans le genere du lied (Martha Joja), des pianistes-professeurs (Gheorghe Halmoș, Corneliu Gheorghiu, Liana Serbescu, Nicolae Brînduș), ensuite des musicologues dont la formation est celle de pianistes (Alfred Hoffman) — du reste, dans ce domaine, nous autres interprètes, sentons le besoin d'un nombre croissant de critiques musicaux spécialisés dans les problèmes du piano. Parlons enfin des pianistes-éditeurs (Alexandru Hrisanide, avec ses deux volumes de pièces pour piano du répertoire roumain, publiés chez Gerig à Cologne), ainsi que des pianistes spécialistes du répertoire moderne (Hilda Jerea, A. Hrisanide, Alexandrina Zorleanu). Assimilant les nouvelles techniques, ces derniers se sont engagés sur la voie du renouvellement de la fonction esthétique du piano dans le contexte de la musique de nos jours, à un moment où des orientations diverses vers des structures nouvelles, vers l'expérimentation, vers les instruments électroniques, tendaient à diminuer l'importance du piano et son utilisation par les compositeurs.

En même temps, se lève une nouvelle génération de pianistes, Ilinca Dumitrescu en tête, celle-ci ayant déjà fait ses preuves dans le cadre de concerts internationaux. Rappelons aussi, dans ce même contexte, Tudor Dumitrescu, Alexandru Preda, Dan Atanasiu, etc. qui sont en train de s'affirmer comme des personnalités en pleine ascension.

La confirmation des vertus de l'école pianistique roumaine n'a pas tardé à venir aussi par la voie des concours internationaux où les participants roumains ont enregistré des succès des plus significatifs, illustrant le niveau de l'enseignement pianistique durant la période à laquelle nous nous rapportons. Citons-en quelques uns : II-e Prix, respectivement Premier Prix obtenus par Valentin Gheorghiu aux Festivals internationaux de la Jeunesse et des Etudiants de Budapest (1949) et Bucarest (1953) ; Premier Prix obtenu au Concours international „George Enesco" (1958) pour l'interprétation de la *III-e Sonate pour piano et violon d'Enesco* ; III-e Prix remporté par Nicolae Brânduş au même concours international ainsi qu'au Festival Mondial de la Jeunesse et des Etudiants de Helsinki (1962) ; II-e Prix obtenu par Gheorghe Sava au Concours international „G. Enesco" (1961) ; III-e Prix accordé à Gabriel Amiraş en 1964 au même concours ; Premier Prix obtenu par Radu Lupu au Concours „Enesco" de 1967 ainsi qu'au Concours Van Cliburn au Texas ; II-e Prix remporté par Dan Grigore au Concours „Enesco" de 1967 et VI-e Prix en 1968 à Montréal ; Premier Prix accordé à Albert Guttman, aux côtés du violoncelliste Cătălin Ilea au Concours international de duo instrumental de Forte dei Marmi en 1972. Ces succès sont d'autant plus éloquents si l'on se rappelle que jusqu'au 23 Août la seule distinction marquante accordée dans une compétition internationale à un pianiste roumain formée à l'école roumaine a été ce mémorable et magnifique Deuxième Prix remporté par Dinu Lipatti au concours international de Vienne en 1933.

Une autre preuve du prestige de l'école roumaine de piano sont les invitations adressées à des spécialistes de participer dans différents jurys internationaux. Florica Musicescu, Celia Delavrancea, Ovidiu Dima, Valentin Gheorghiu, Gheorghe Halmoş, Th. Bălan, ont été invités à participer dans les jurys des concours de Montréal, Texas (Van Cliburn), Prague (Smetana), Bolsano (Busoni), Munich (Bayerische Rundfunk Wettbewerk), Vienne (Beethoven), Leeds, Moscou (Tchaïkowsky), Bucarest (Enesco), Leipzig (Bach), Paris (M. Long), Varsovie (Chopin), Montevideo, Vevey (Clara Haskil).

Parallèlement à l'enrichissement et à la diversité des manifestations artistiques, un autre enrichissement a été enregistré : celui de la littérature pianistique. Des méthodes pour commençants ont paru, dues à Maria Cernovodeanu, Alma Cornea-Ionescu et autres, mais les pédagogues continuent d'attendre la parution d'albums pour piano, contenant des pièces offrant des difficultés graduelles, composées par les musiciens roumains dans le but de contribuer à ce que l'éducation musicale des tous petits pianistes se rattache elle aussi au caractère spécifique de la musique contemporaine du pays.

Il convient de signaler quelle admirable contribution théorique à la méthode moderne d'enseignement du piano, fondée sur la connaisance des aptitudes psycho-physiques des élèves, représente le livre de Th. Bălan, *Principii de pianistică*[1]. Signalons aussi avec intérêt l'ouvrage „Prémisses nouvelles dans la formation et le développement de la technique du piano" (sous presses aux Editions Musicales) écrit par le Prof. Dragoş Tănăsescu qui propose un système original de création d'une technique complète de l'instrument, à partir d'une mise en valeur des capacités psycho-physiologiques et des lois objectives de formation des reflexes conditionnés.

Parmi les monographies dédiées aux personnalités du passé et d'aujourd'hui de l'école roumaine du piano, relevons le livre très intéressant „Dinu Lipatti" de Dragoş Tănăsescu et Grigore Bărgăuanu[2], de même que parmi les éditions critiques des oeuvres classiques, les professeurs les ayant soignés Ovidiu Drimba, Th. Bălan, Miron Soarec, Enea Borza etc.

En pensant aux perspectives d'une école tellement vigoureuse, riche en talents variés, d'une telle vocation pour le progrès artistique, nous nous permettons de suggérer certaines améliorations nécessaires, comme par exemple le renforcement des écoles de musique de 8 ans par des jeunes pédagogues de haute qualification, la réalisation d'une communication plus immédiate entre les trois anneaux du système complexe de l'enseignement instrumental, l'amélioration substantielle de l'appui accordé aux jeunes diplômés ayant des qualités artistiques spécialement développées, etc. Au chapitre de la bibliographie de spécialité, pour lequel les Editions Musicales ont beaucoup fait en matière de publication d'enseignement pianistique, signalons que le nécessaire en ouvrages imprimés est pourtant encore loin de satisfaire tant sous l'aspect des tirages que sous celui des auteurs des titres et des époques représentées.

Comme une conclusion de ce tableau complexe que nous avons essayé d'esquisser de notre mieux, dans ses lignes les plus générales, il convient de poser ce trait définissant l'affirmation pleinière de la pianistique roumaine, à savoir que cette dernière s'est produite pendant les derniers 30 ans, dans le cadre des transformations substantielles qui ont eu lieu dans notre pays et que la marche décidée vers la société communiste ne peut qu'ouvrir des perspectives toujours nouvelles aux réalisations artistiques supérieures, qui correspondent aux exigences des générations de l'avenir.

---

1 et 2. Ed. Musicales de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie, 1966, resp. 1971.

CUPRINSUL

OPINII ASUPRA DOCUMENTELOR CONGRESULUI AL XI-LEA AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Semnează : *Zeno Vancea, Ion Voicu, Pascal Bentoiu, Marin Constantin, Dumitru Eremia, Dan Iordăchescu, Dinu Stelian, Radu Şerban* 1

IOSIF SAVA

Luna culturii muzicale româneşti. . . . 4

NOI CREAŢII

GR. CONSTANTINESCU

Opera „Bălcescu" de Cornel Trăilescu 6

★

VIOREL COSMA

Manifestări muzicale sub semnul prieteniei (Însemnări de călătorie din U.R.S.S.). . . 11

OPINII

WILHELM BERGER

Rezonanţe ale melodiei infinite (II). . . 13

DORU POPOVICI

Tema păcii în muzica românească. . . 16

DORIAN VARGA

Enescu şi muzica de cameră. 18

A. I. ARBORE

Cerinţele actuale ale spectacolului liric. . 20

GEORGETA ŞTEFĂNESCU-BARNEA

Consideraţii privind creaţia concertantă pentru pian. 21

GEORGE PASCU

Dimensiuni ale educaţiei muzicale de masă. 22

DE PESTE HOTARE

DR. VASILE TOMESCU

Tradiţie şi actualitate în muzica suedeză. . 24

EDGAR ELIAN

Sopot '74. 27

GHEORGHE C. IONESCU

Mişcarea muzicală de amatori în R. P. Bulgaria. 28

GEORGE SBÂRCEA

Festivalul de la Salzburg 1974 30

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Ludovic Spiess, Romeo Alexandrescu

RECENZII

TIBERIU ALEXANDRU

Constantin Brăiloiu, Problèmes d'Ethnomusicologie. 37

CONSTANTIN RĂSVAN

„Columnele patriei". 39

ENEA BORZA

„Viaţa pasionată a lui Ciprian Porumbescu" 39

VASILE TOMESCU, DUMITRU D. BOTEZ, TEODOR BRATU, ION PAVALACHE, VIOREL COSMA

Constantin Palade. 40

SOMMAIRE

OPINIONS SUR LES DOCUMENTS DU XI-e CONGRÈS DU PARTI COMMUNISTE ROUMAIN :

signent : *Zeno Vancea, Ion Voicu, Pascal Bentoiu, Marin Constantin, Dumitru Eremia, Dan Iordăchescu, Dinu Stelian, Radu Şerban* 1

IOSIF SAVA

Le mois de la vie musicale roumaine . . 4

OEUVRES NOUVELLES

GR. CONSTANTINESCU

L'opéra „Bălcescu" de Cornel Trăilescu . 6

★

VIOREL COSMA

Manifestations musicales sous le signe de l'amitié (notes de voyage en URSS). . . . 11

POINTS DE VUE

WILHELM BERGER

Résonnances de la mélodie infinie (II). . 13

DORU POPOVICI

Le thème de la paix dans la musique roumaine. 16

DORIAN VARGA

Enesco et la musique de chambre. . . . 18

A. I. ARBORE

Les exigences actuelles du spectacle lyrique. 20

GEORGETA ŞTEFĂNESCU-BARNEA

A propos des oeuvres concertantes pour piano. 21

GEORGE PASCU

Dimensions de l'éducation musicale des masses. 22

À L'ÈTRANGER

DR. VASILE TOMESCU

Tradition et actualité dans la musique suédoise. 24

EDGAR ELIAN

Sopot '74. 27

GHEORGHE C. IONESCU

Le mouvement musical amateur en R. P. Bulgaria. 28

GEORGE SBÎRCEA

Le Festival de Salzbourg 1974. 30

LA VIE MUSICALE

Signent : *J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Ludovic Spiess, Romeo Alexandrescu*

COMPTES RENDUS

TIBERIU ALEXANDRU

Constantin Brăiloiu Problèmes de l'Ethnomusicologie. 37

CONSTANTIN RĂSVAN

„Columnele Patriei". 39

ENEA BORZA

„Viaţa pasionată a lui Ciprian Porumbescu" 39

VASILE TOMESCU, DUMITRU D. BOTEZ, TEODOR BRATU, ION PAVALACHE, VIOREL COSMA

CONSTANTIN PALADE 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

(en francais par Colette Ghimpeţeanu)

ŞTEFAN NICULESCU... Enesco, aujourd'hui. . 43

L. TOMULESCU-COMAN... Contributions à l'affirmation de l'école roumaine moderne de piano. 45

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

71.25

MUZICA — Nr. 10 — 48 p. — București octombrie 1974

Redacția și administrația: București — Calea Victoriei
Nr. 141, Sector 1
Telefon: 50.64.80.

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica" se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia" — Serviciul Import-Export Press - București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

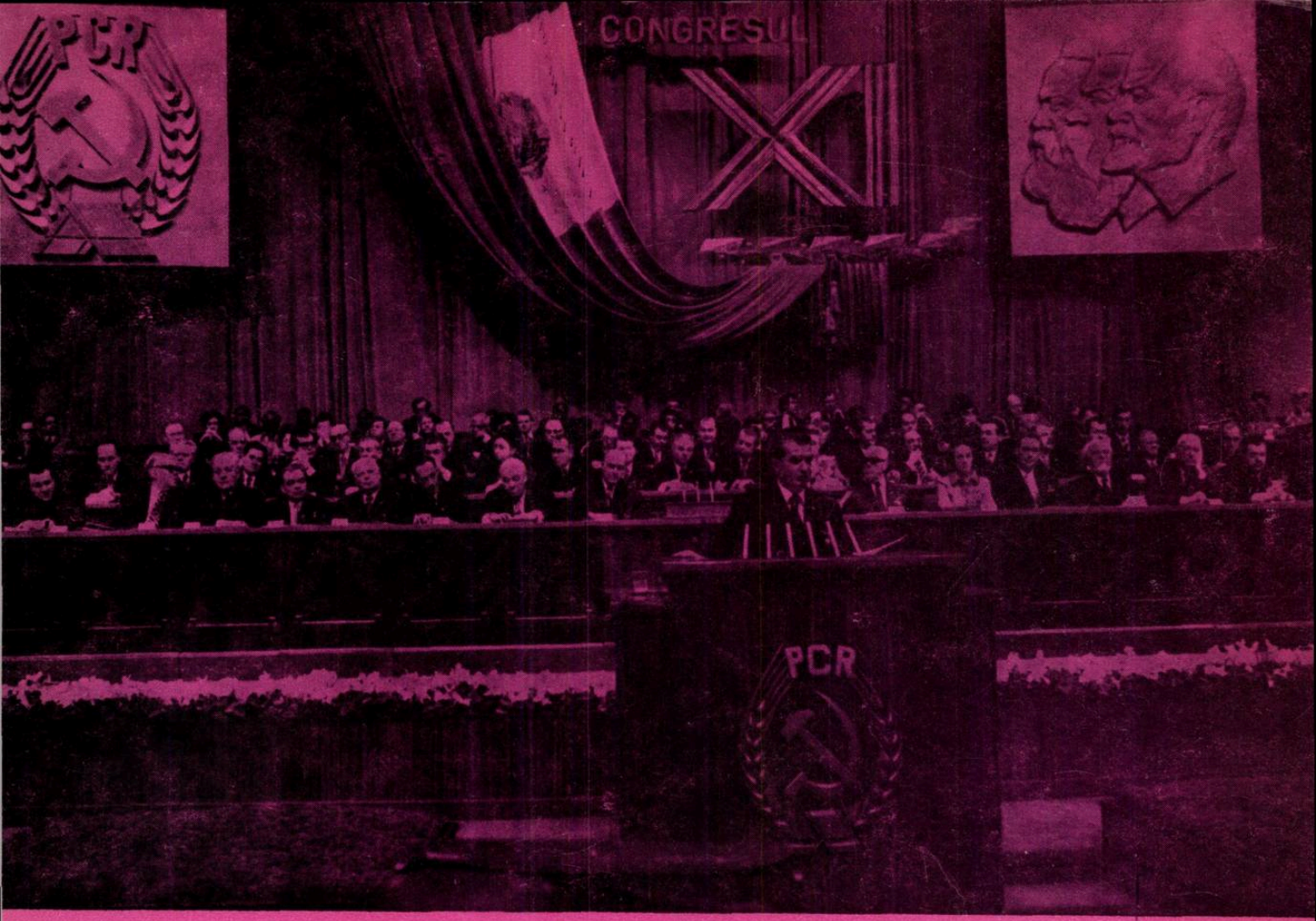
Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I:
Festivalul cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea". Concert susținut la Monumentul eroilor patriei.

I. P. „Informația" — c. 1578

64.421

Prețul lei 7



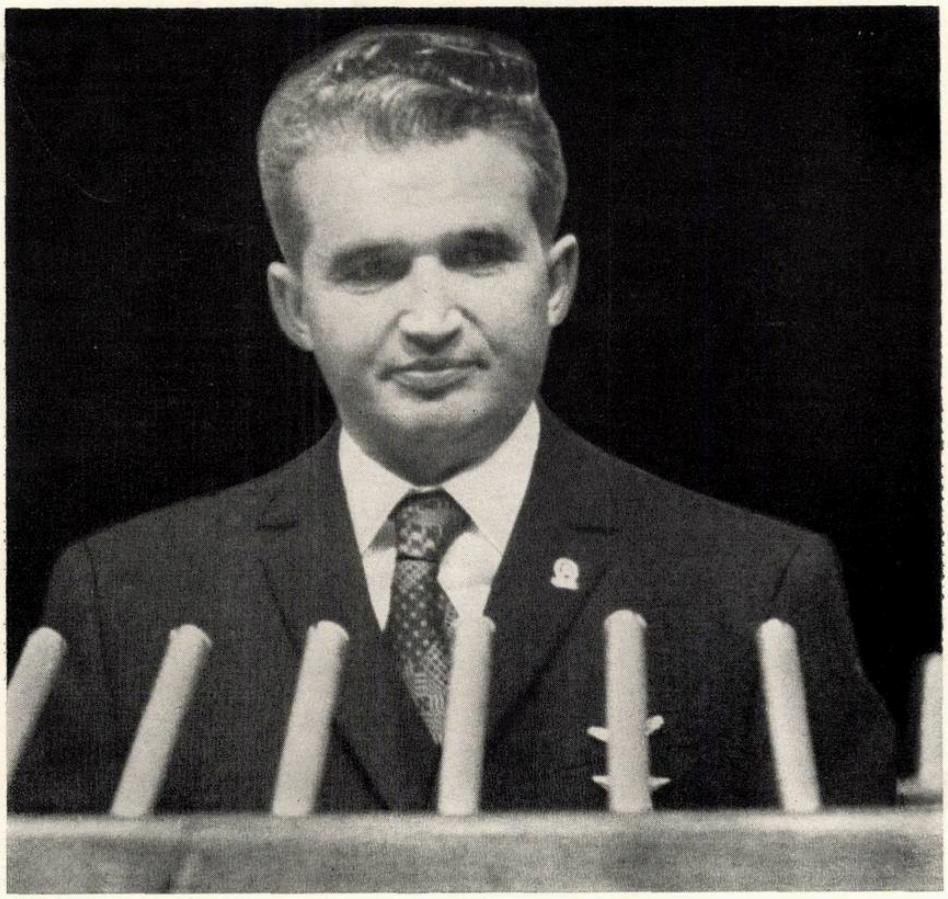
Prof Dlu
cl Flor 25

MUZICA

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

noiembrie 1974 11



CĂTRE

COMITETUL CENTRAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN
Tovarăşului NICOLAE CEAUŞESCU
SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Compozitorii şi muzicologii din Republica Socialistă România, comuniştii, toţi membrii Uniunii Compozitorilor au luat cunoştinţă cu un sentiment de profundă mîndrie patriotică de realegerea Dumneavoastră în înalta funcţie de Secretar General al Partidului Comunist Român.

Prin acest act istoric s-a împlinit dorinţa unanim împărtăşită de poporul nostru ca cel mai bun fiu al naţiunii române să fie reales ca Secretar General al Partidului Comunist Român.

În faptul că Dumneavoastră conduceţi cu viziune marxistă creatoare, cu neţărmurit spirit de dăruire patriotică şi internaţionalistă destinele României contemporane, noi vedem chezăşia izbînzii depline a măreţei opere de edificare a societăţii socialiste multilateral dezvoltate în ţara noastră şi de înaintare spre comunism.

Pe acest minunat drum de creaţii rodnice obţinute de poporul român sub conducerea înţeleaptă şi fermă a Partidului în frunte cu Dumneavoastră, mult iubite tovarăşe Secretar General, muzica noastră se va îmbogăţi cu noi valori care se vor adăuga patrimoniului culturii naţionale şi universale ca o mărturie a epocii măreţe pe care o trăim. Ca slujitori ai artei sunetelor ne vom consacra întreaga noastră putere de muncă efortului de împlinire a înaltelor chemări cuprinse în magistrala Dumneavoastră expunere la Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român.

Vom face totul pentru a răspunde înaltelor chemări adresate de Dumneavoastră oamenilor de cultură şi artă, de a reflecta în operele lor adevărurile vieţii tumultuoase a contemporanilor, perspectivele pe care le deschid patriei noastre istoricele documente adoptate de forumul suprem al comuniştilor, al întregului popor român.

SECRETARIATUL
UNIUNII COMPOZITORILOR

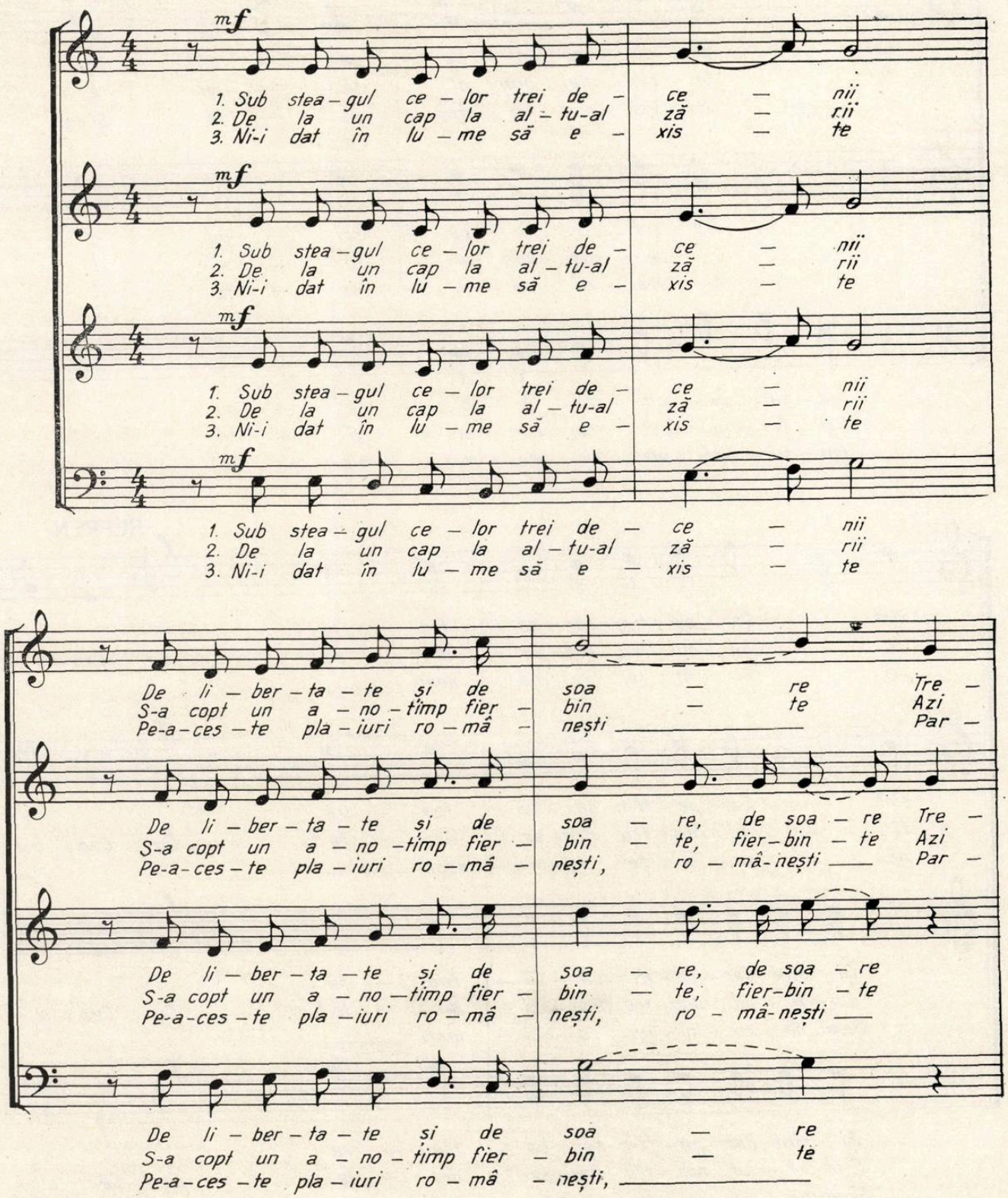
BIROUL ORGANIZAŢIEI DE BAZĂ
P.C.R.

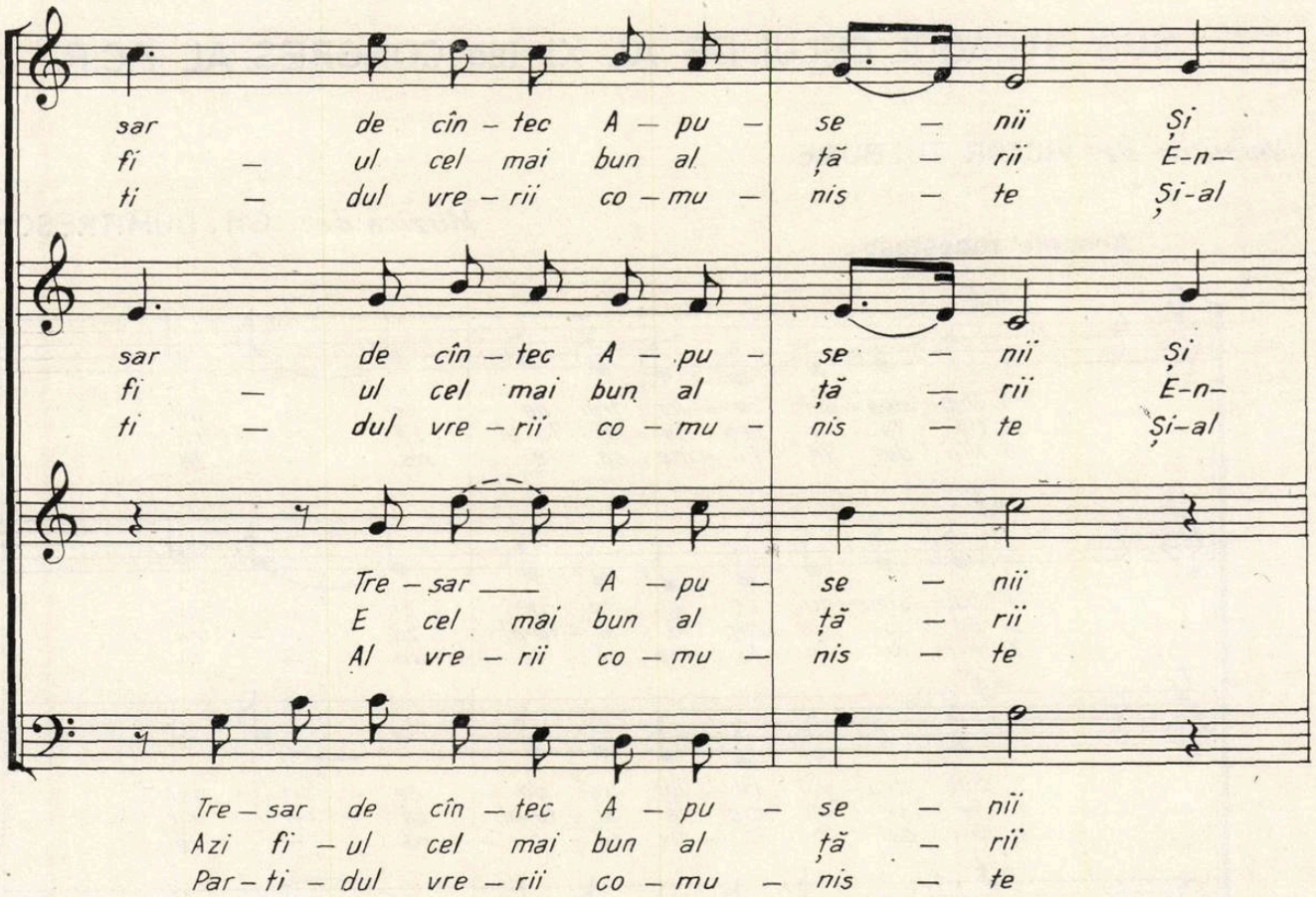
SUB STEAGUL CELUI DE AL XI-lea CONGRES AL P.C.R.

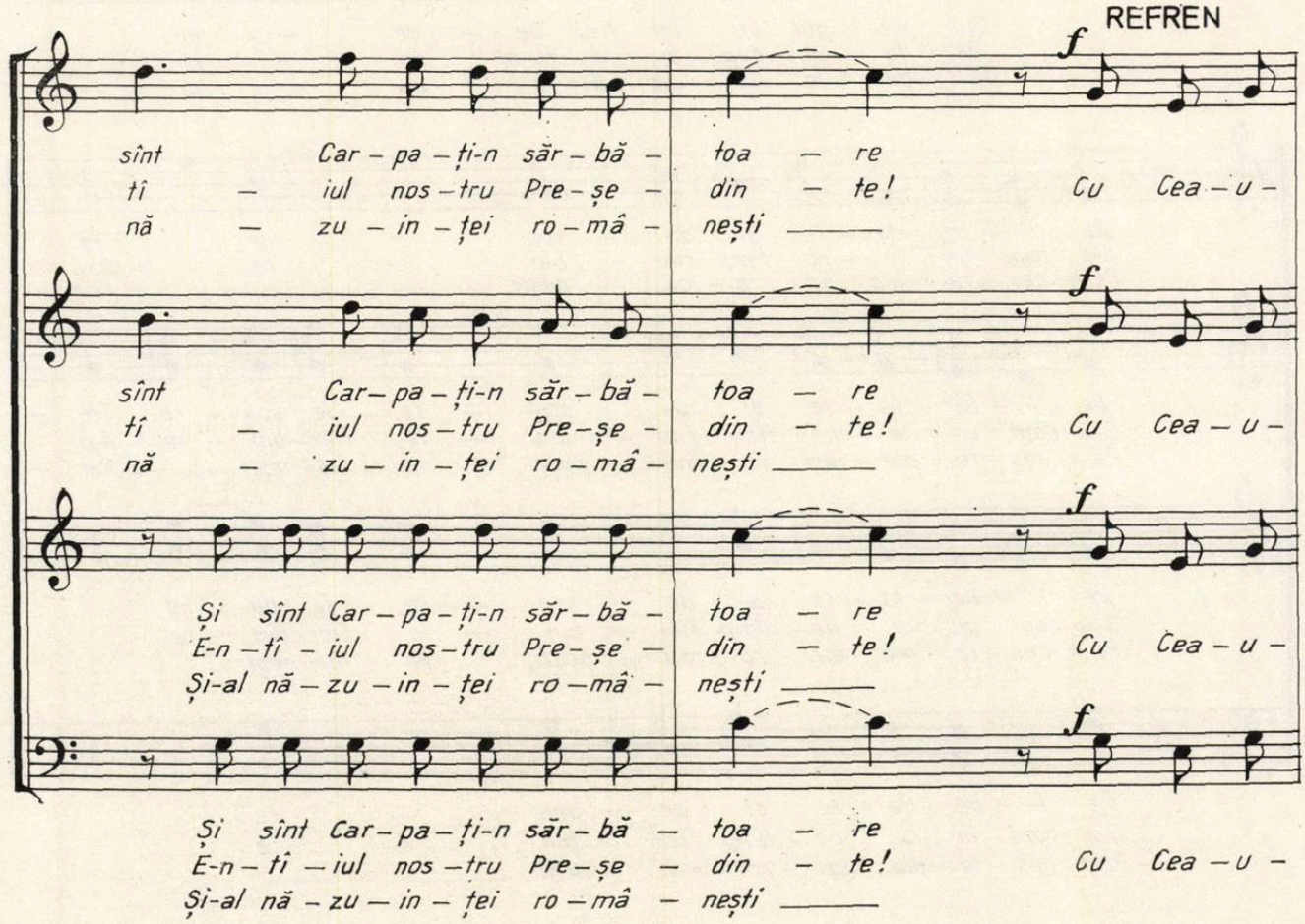
Versurile de: VICTOR TULBURE

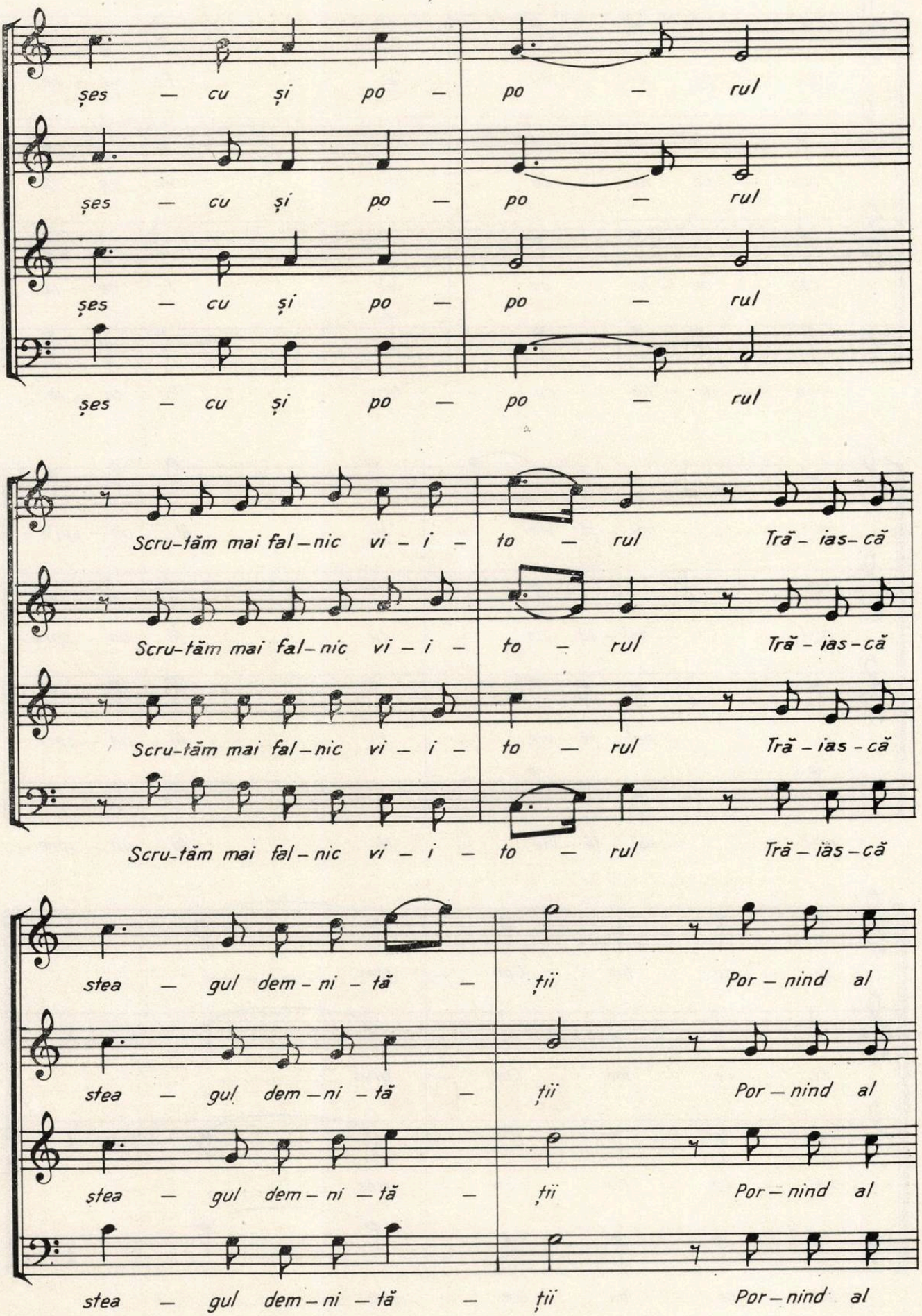
Muzica de: GH. DUMITRESCU

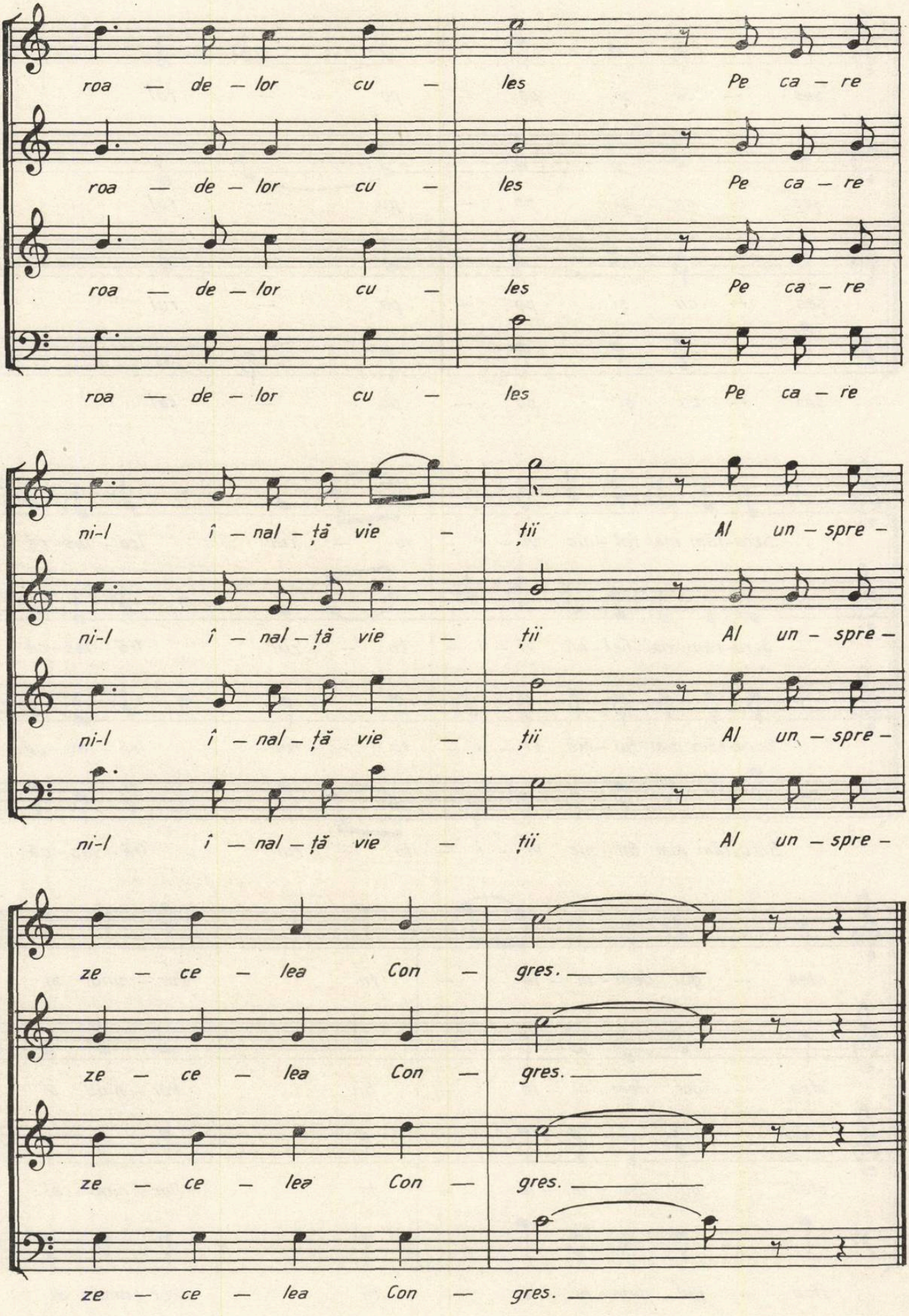
Andante maestoso




sar de cîn – tec A – pu – se – nii Și
fi – ul cel mai bun al ță – rii E-n–
ti – dul vre – rii co – mu – nis – te Și-al
sar de cîn – tec A – pu – se – nii Și
fi – ul cel mai bun al ță – rii E-n–
ti – dul vre – rii co – mu – nis – te Și-al
Tre – sar ___ A – pu – se – nii
E cel mai bun al ță – rii
Al vre – rii co – mu – nis – te
Tre – sar de cîn – tec A – pu – se – nii
Azi fi – ul cel mai bun al ță – rii
Par – ti – dul vre – rii co – mu – nis – te


REFREN
f
sînt Car – pa – ți-n săr – bă – toa – re
tî – iul nos – tru Pre – șe – din – te! Cu Cea – u –
nă – zu – in – ței ro – mâ – nești ___
sînt Car – pa – ți-n săr – bă – toa – re
tî – iul nos – tru Pre – șe – din – te! Cu Cea – u –
nă – zu – in – ței ro – mâ – nești ___
Și sînt Car – pa – ți-n săr – bă – toa – re
E-n – tî – iul nos – tru Pre – șe – din – te! Cu Cea – u –
Și-al nă – zu – in – ței ro – mâ – nești ___
Și sînt Car – pa – ți-n săr – bă – toa – re
E-n – tî – iul nos – tru Pre – șe – din – te! Cu Cea – u –
Și-al nă – zu – in – ței ro – mâ – nești ___


șes — cu și po — po — rul
șes — cu și po — po — rul
șes — cu și po — po — rul
șes — cu și po — po — rul
Scru-tăm mai fal-nic vi — i — to — rul Tră — ias-că
Scru-tăm mai fal-nic vi — i — to — rul Tră — ias-că
Scru-tăm mai fal-nic vi — i — to — rul Tră — ias-că
Scru-tăm mai fal-nic vi — i — to — rul Tră — ias-că
stea — gul dem-ni-tă — ții Por — nind al
stea — gul dem-ni-tă — ții Por — nind al
stea — gul dem-ni-tă — ții Por — nind al
stea — gul dem-ni-tă — ții Por — nind al


roa — de — lor cu — les Pe ca — re
roa — de — lor cu — les Pe ca — re
roa — de — lor cu — les Pe ca — re
roa — de — lor cu — les Pe ca — re
ni-l î — nal — ță vie — ții Al un — spre —
ni-l î — nal — ță vie — ții Al un — spre —
ni-l î — nal — ță vie — ții Al un — spre —
ni-l î — nal — ță vie — ții Al un — spre —
ze — ce — lea Con — gres.
ze — ce — lea Con — gres.
ze — ce — lea Con — gres.
ze — ce — lea Con — gres.

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 11 (265) noiembrie 1974

Din raportul prezentat de tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU la cel de al XI-lea Congres al P.C.R.

ACTIVITATEA POLITICO-IDEOLOGICĂ PENTRU EDUCAREA OAMENILOR MUNCII ÎN SPIRITUL CONCEPȚIEI REVOLUȚIONARE DESPRE LUME ȘI VIAȚĂ A PARTIDULUI, PENTRU PROMOVAREA NORMELOR ȘI PRINCIPIILOR COMUNISTE DE ETICĂ ȘI ECHITATE

În perioada care a trecut de la Congresul al X-lea, partidul a desfășurat o intensă activitate politico-ideologică. În acest domeniu, partidul a pus pe primul plan educarea oamenilor muncii, a întregului popor în spiritul concepției revoluționare, materialist-dialectice și istorice despre lume și viață, promovarea normelor și principiilor comuniste de etică și echitate. Un rol important a avut în această privință programul de activitate ideologică adoptat de Plenara Comitetului Central din noiembrie 1971. Se poate spune că rezultatele muncii politico-educative de formare a omului nou, constructor al socialismului, se evidențiază în mod elocvent în entuziasmul cu care întregul popor înfăptuiește politica internă și externă a partidului și statului.

Ca rezultat al ridicării generale a nivelului politico-ideologic al comuniștilor din România, a fost posibilă elaborarea Programului, care constituie Carta ideologică de bază a partidului. Numai astfel a fost posibilă abordarea în spirit revoluționar, științific a problemelor complexe ale dezvoltării noastre sociale și ale dezvoltării mondiale, ale vieții internaționale.

Pe această bază va trebui să trecem la intensificarea muncii politico-educative, la desfășurarea unei largi activități de ridicare a conștiinței socialiste a oamenilor muncii, de formare a omului nou, cu o morală superioară, cu o atitudine avansată față de muncă, față de interesele generale ale societății. Formarea omului nou, constructor al socialismului și comunismului, presupune așezarea la baza întregii activități educative a concepției revoluționare, materialist-dialectice și istorice, a marxism-leninismului, a tot ceea ce a creat mai avansat omenirea în domeniul cunoașterii.

Activitatea politico-educativă trebuie să pornească de la cunoașterea trecutului de luptă revoluționară a poporului nostru, să se bazeze pe tradițiile culturii lui progresiste, ale culturii progresiste și revoluționare mondiale. Nu trebuie uitat că felul de a trăi și gîndi al poporului a constituit și va constitui întotdeauna temelia dezvoltării culturii cu adevărat înaintate. Trebuie să adăugăm de aceea, la creația prezentului, creația trecutului, dînd prețuirea cuvenită marilor înfăptuiri ale înaintașilor noștri, moștenirii înaintate a mișcării noastre revoluționare.

Generalizînd experiența prezentului, trebuie să ne însușim, de asemenea, tot ceea ce este mai valoros și progresist pe plan internațional ! Să împletim experiența celorlalte popoare cu spiritul nostru revoluționar, cu concepția noastră despre lume, dînd naștere unei culturi noi, care să țină seama de specificul istoric, social și național al poporului nostru, de spiritul său de dreptate, de dorința sa de a-și făuri o viață nouă — societatea comunistă — de a ridica nivelul de civilizație al națiunii noastre, de hotărîrea sa de a contribui la transformarea progresistă a societății umane, la făurirea unei lumi mai bune și mai drepte pe planeta noastră.

Va trebui ca activitatea ideologică în domeniul economiei politice, filozofiei, sociologiei, istoriei să stea mai mult în atenția partidului nostru, desfășurîndu-se pe baza unei concepții unitare. Aceasta cere Comitetului Central, organismelor sale de specialitate să asigure conducerea și îndrumarea nemijlocită a întregii activități ideologice, teoretice, a întregii munci politice și cultural-educative. Trebuie să lichidăm cu desăvîrșire mentalitatea anarhică, mic-burgheză, că problemele istoriei, ale diferitelor științe sociale sînt doar probleme de strictă specialitate. Acestea sînt probleme ale teoriei și ideologiei comuniste, și de ele nu se pot ocupa decît acei care își însușesc și aplică ideologia și concepția comunistă despre lume. Iată de ce mai mult ca în oricare alt domeniu, în activitatea ideologică și de educație politică este necesar să asigurăm o concepție clară, o îndrumare unitară și, în același timp, o susținută activitate practică, de zi cu zi. Numai așa vom reuși să împletim organic activitatea practică cu cea teoretică, asigurînd înarmarea partidului cu o concepție înaintată, dezvoltînd permanent spiritul revoluționar militant al comuniștilor în lupta împotriva a tot ceea ce nu mai corespunde noilor condiții isto-

rice, sociale, în promovarea noului, în asigurarea mersului nostru ferm înainte pe calea comunismului. Numai ridicînd continuu nivelul ideologic, teoretic al comuniștilor vom face ca partidul nostru să rămînă veșnic un partid revoluționar, să asigure mersul ferm înainte al poporului, spre comunism !

Este necesar să intensificăm munca politico-educativă în rîndul maselor largi populare, ale tinerei generații, de formare a omului nou — debarasat de mentalitatea retrogradă, de egoism și alte manifestări negative, rămășițe ale vechii orînduiri — să militățm pentru formarea unui om animat de spiritul prieteniei și întrajutorării în muncă și viață. Întreaga activitate de educare și formare a conștiinței socialiste trebuie să ducă la crearea unui nou umanism, care pune pe primul plan omul și, totodată, îmbină interesele particulare cu cele ale întregii societăți, asigură bunăstarea și fericirea fiecăruia, odată cu a întregului popor. Prin aceasta omul se va ridica pe o treaptă superioară de cunoaștere, va putea participa cu adevărat conștient la activitatea poporului de făurire a propriului său viitor liber.

Partidul nostru pornește în mod consecvent de la principiul că literatura și arta, ca părți componente ale conștiinței sociale, constituie o expresie a procesului dezvoltării generale a societății. În artă își găsesc pînă la urmă reflectarea, în forme specifice, desigur, raporturile de producție și sociale, modul de gîndire al oamenilor dintr-o anumită epocă, determinate la rîndul lor de stadiul evoluției societății. De-a lungul existenței sale, poporul român a creat o artă care exprimă pregnant modul său de viață și muncă, gîndirea și sensibilitatea sa, setea de libertate, voința de a-și făuri un trai mai bun, optimismul, încrederea în forțele proprii, în viitor. În noile condiții ale dezvoltării patriei noastre socialiste, arta și literatura sînt chemate să dea expresie activității tumultuoase desfășurate de poporul român în toate domeniile de activitate, să înfățișeze marile realizări, entuziasmul, optimismul și hotărîrea sa de a merge neabătut înainte. Fără îndoială că scriitorii, pictorii, compozitorii, toți slujitorii artei și literaturii nu-și vor precupeți munca și talentul pentru a crea noi opere valoroase, pătrunse de umanism revoluționar, de un robust optimism social, care să redea, în forme cît mai variate, preocupările și frămîntările, dorințele și aspirațiile poporului nostru, încrederea sa nestrămutată în ziua de mîine, în viitorul de libertate și independență al națiunii noastre, în viitorul comunist.

Dorim ca și critica de artă să joace un rol mai activ, militant, în promovarea unei arte cu adevărat revoluționare, care să oglindească specificul istoric și tradițiile poporului nostru, uriașa operă socială pe care o înfăptuiește în prezent, ținînd totodată seama de ceea ce este nou în cunoașterea umană pe plan universal, de năzuințele generale de viitor ale omenirii. Avem nevoie de o critică militantă, comunistă și nu de una de „mușamalizare" — ca să mă exprim într-un termen mai popular — de prezentarea în culori trandafirii a aspectelor negative din artă, a unor activități artistice ce nu servesc, ci, dimpotrivă, dăunează. Avem o critică în general bună. Dar putem face și mai mult în acest domeniu. Avem oameni de artă valoroși. Nu aș dori decît să le reamintesc chemarea Congresului al IX-lea al partidului — de a pune toată capacitatea lor de creație, în forme cît mai variate, în serviciul poporului, al socialismului și comunismului, de a servi patria și poporul. Este loc pentru o literatură care să se afirme, într-adevăr, nu numai pe plan național, ci și pe plan internațional și care să depășească realizările înaintașilor.

Este necesar ca uniunile de creație să desfășoare o activitate politico-ideologică mai susținută în rîndul fiecărei categorii de creatori. Să nu uităm că și creatorii de azi au nevoie să fie educați, pentru a se putea ocupa de educarea altora. Aceasta este o necesitate pentru toate domeniile de activitate.

Presa, radioul și televiziunea, toate mijloacele de informare în masă trebuie să desfășoare în viitor o activitate mai susținută pentru unirea eforturilor întregului popor în direcția înfăptuirii Programului și Directivelor. Este necesar să se imprime acestor mijloace de informare mai multă fermitate, un spirit mai combativ, militant, de intransigență față de lipsuri, de promovare a noului în toate domeniile de activitate. Ele trebuie să asigure informarea largă a oamenilor muncii privind activitatea internă și internațională a partidului și statului nostru, cunoașterea de către toți cetățenii a politicii de pace și colaborare promovate de partid. Trebuie să se pună, de asemenea, un mai mare accent pe programele cultural-educative cu conținut militant, revoluționar, care să promoveze principiile ideologice ale partidului nostru, etica și echitatea socialistă, să combată mentalitățile înapoiate. Este necesară dezvoltarea și în acest domeniu a muncii colective, realizarea unei îndrumări unitare a întregii activități de către organele de partid, care poartă răspunderea nemijlocită pentru buna desfășurare a activității radioului, televiziunii, presei, a întregii activități de educare socialistă.

La baza întregii activități teoretice, politice, cultural-educative vor trebui să stea Programul Partidului Comunist Român, documentele partidului nostru, care au un caracter marxist-leninist creator, exprimînd concepția revoluționară a materialismului dialectic și istoric, legitățile generale, universal valabile aplicate la condițiile istorice, sociale, naționale concrete din țara noastră. În felul acesta se va asigura unirea eforturilor întregului popor în înfăptuirea Programului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare spre comunism.

„Te apăr şi te cînt, patria mea"

de Ion DUMITRESCU

Încep cuvîntul meu, pe care îl rostesc la închiderea celei de a doua ediţii a Festivalului cîntecului ostăşesc, prin a omagia iniţiativa de toată lauda pe care una din instituţiile importante ale statului nostru — Armata — le-a inaugurat acum cîţiva ani în urmă.

Noi, muzicienii, ne-am alăturat, ca întotdeauna, cu toată însufleţirea — poate cu mai multe şanse şi mai bune rezultate ca în alte acţiuni. Şi, nu întîmplător : pentru că, vă mărturisesc sincer — este o plăcere să colaborezi cu un partener pentru care ordinea, disciplina, consecvenţa, respectul lucrului bine făcut, reprezintă principii ferme, concrete de conduită în muncă şi în raporturile cu oamenii.

Frumoasa acţiune educativă, care-şi stabileşte tradiţia în viaţa noastră muzicală, pornită din impulsul unei înalte datorii morale faţă de tineretul aflat sub arme, stîrneşte, ca şi cealaltă iniţiativă pe care o susţinem împreună cu Radioteleviziunea Română — „Cîntare Patriei" — un interes din ce în ce mai viu în rîndurile muzicienilor, poeţilor autori de texte, ostaşilor şi maselor largi de pe cuprinsul ţării.

La chemarea Ministerului Apărării Naţionale, lansată sub deviza „Te apăr şi te cînt, patria mea", au răspuns „prezent" un număr de 110 compozitori şi 90 de poeţi, care au scris 161 de cîntece patriotice, 140 de piese de muzică uşoară şi 209 marşuri ostăşeşti, vrednica întrecere înscriindu-se între acţiunile organizate în acest an jubiliar, în cinstea aniversării Eliberării Patriei şi a Congresului al XI-lea al Partidului.

Juriul a ales cu atenţie roadele competiţiei : 22 de cîntece patriotice, melodii de muzică uşoară şi marşuri ostăşeşti. Cîntecul coral şi muzica uşoară românească s-au îmbogăţit cu o temă generoasă.

Compozitorii şi poeţii noştri dăruiesc ostaşilor cîntece care încălzesc inimile, stîrnesc entuziasmul, cultivă năzuinţe înalte, cîntă patria, cîntă faptele măreţe ale oamenilor, aduc bucuria în suflet, dragostea de viaţă, încrederea, optimismul, bărbăţia, eroismul. Nobila artă a sunetelor îşi aduce prinosul la vasta acţiune de educare a tineretului, de transformare morală a oamenilor.

Permiteţi-mi ca, în numele juriului, al creatorilor de cîntece şi al meu personal, să exprim deplina recunoştinţă organizatorilor acestei sărbători muzicale şi patriotice — Ministerului Apărării Naţionale şi Radioteleviziunii, gazdă bună şi eficientă —, să felicit pe laureaţii Concursului de creaţie organizat în cadrul Festivalului cîntecului ostăşesc şi să mulţumesc publicului pentru dragostea, interesul şi însufleţirea pe care le-au arătat strădaniilor noastre.

Festivalul Cîntecului Ostăşesc

Cea de a doua ediţie a Festivalului cîntecului ostăşesc, *Te apăr şi te cînt, patria mea*, manifestare organizată de Ministerul Apărării Naţionale, cu sprijinul activ al Uniunii compozitorilor, în cinstea celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român şi a celei de a XXX-a aniversări a forţelor armate, s-a impus ca o prestigioasă manifestare artistică.

O laborioasă activitate de selecţionare a celor peste 500 de lucrări prezentate pe adresa Festivalului, desfăşurată de un juriu format din personalităţi ale vieţii muzicale, precum şi din conducători ai vieţii culturale din armată — al cărui preşedinte de onoare a fost Ion Dumitrescu, preşedintele Uniunii Compozitorilor din R. S. România —, a avut ca rezultat, în faza finală, alegerea a 60 de lucrări (20 de cîntece patriotice, 20 de piese de muzică uşoară şi tot atîtea marşuri ostăşeşti, creaţie a 43 de compozitori şi 29 poeţi) care au fost audiate în cadrul a 3 concerte cu public, transmise de posturile de radio şi televiziune. Din cadrul acestora, juriul a desemnat pe cele ce urmau a fi premiate şi prezentate în cadrul concertului de gală al laureaţilor.

Concertul de *cîntece patriotice*, desfăşurat la 2 octombrie în studioul de concerte al Radioteleviziunii Române, a fost susţinut de corul, soliştii şi orchestra Ansamblului artistic „Doina" al Armatei, dirijori General-maior Dinu Stelian, Col. Sergiu Eremia şi Gheorghe Popescu. Lucrările au fost semnate de Ioan D. Chirescu, Radu Paladi, Sergiu Sarchizov, Viorel Doboş, George Grigoriu, H. Mălineanu, Radu Şerban, Gheorghe Bazavan, Constantin Arvinte, Claudiu Negulescu, Vasile Spătărelu, Sergiu Eremia, R. Oschanitzki, Costică Andrei, Ion Pelearcă, Mircea Alexe, iar în afară de concurs, de Gh. Dumitrescu, N. Kirculescu, Temistocle Popa, Mircea Neagu şi Vasile Donose. Corul Şcolii generale nr. 94, pregătit de Constantin Georgescu, a interpretat lucrarea *Copiii din strada mare* de Iacob Ciortea.

Al II-lea concert, dedicat *muzicii ușoare* (găzduit tot de studioul de concerte al Radioteleviziunii), a făcut cunoscute lucrările unor apreciați compozitori ai genului : Radu Șerban, H. Mălineanu, George Grigoriu, Fl. Delmar, Mișu Iancu, Camelia Dăscălescu, Fl. Bogardo, Adalbert Winkler, Romeo Vanica, Constantin Alexandru, cărora li s-au alăturat nume ce activează mai puțin pe tărîmul muzicii ușoare : V. Doboș, Sabin Pautza, S. Eremia, O. Ciutac, I. Zaharia. Piesele au beneficiat de interpretarea soliștilor Mihaela Mihai, Doina Spătaru-Olinescu, Aurelian Andreescu, Stela Enache, Cristian Popescu, George Enache ș.a. acompaniați de orchestra de estradă a armatei, dirijată de Ion Lăzărescu, și de grupul vocal „Doina". Au evoluat într-o postură inedită, aceea de soliști de muzică ușoară, David Ohanesian, Cornel Fînățeanu, soliști ai Operei Române și Ion Bogza, solist al Ansamblului „Doina" al Armatei.

În dimineața zilei de 6 octombrie, pe platoul din fața Monumentului Eroilor Patriei, a avut loc concertul dedicat marșurilor ostășești, în execuția formațiilor corale ostășești ale Regimentului de gardă — laureat al Concursului „Cîntare Patriei", Școlii Militare de muzică, corurilor „Ialomița" și „Dîmbovița", acompaniate de fanfară, dirijate de Mr. Ștefan Lupașcu, Cpt. Cornel Goldiș, Lt. maj. Adrian Loghin, și Lt. Crișan Pîrîu. Acest concert s-a înscris fără îndoială, sub toate aspectele, ca cea mai reușită manifestare a actualei ediții a Festivalului. Am ascultat lucrări elaborate cu măiestrie artistică, mobilizatoare, atrăgătoare și ușor de reținut, semnate de D. D. Botez, Constantin Romașcanu, Cornel Arion, Gh. Bazavan, Ludovic Paceag, Ștefan Andronic, Ion Vintilă, Ion Totan, Mircea Bădulescu, Ion Vanica, V. Grefiens, N. Goga, W. Vogel, ș.a.

Manifestarea care a încununat, prin ținută și mesaj, eforturile susținute ale tuturor factorilor care au conlucrat, armonios și stăruitor, de-a lungul a 10 zile de întrecere vibrantă și emoționantă, a fost *concertul de gală* al laureaților, din seara zilei de 10 octombrie.

Premiile I, au fost obținute, pe genuri de lucrări, astfel : la cîntece patriotice, *Armata română* de Sergiu Sarchizov (versuri de Jean Gheliuc) și *Cîntă patria-n lumină* de Radu Paladi (versuri Eugen Frunză), la marșuri ostășești lucrarea *Am jurat cu mîna pe drapel* de Constantin Romașcanu (versuri Stelian Filip), iar la muzică ușoară piesa *Iubire sfîntă, România mea* de Radu Șerban (versuri Gheorghe Vîlcu).

Premiile II și III, la aceleași categorii distincte în cadrul festivalului cîntecului ostășesc (cîntece patriotice, marșuri ostășești și piese de muzică ușoară) le-au obținut lucrările : *Te apăr și te cînt, patria mea* de H. Mălineanu (versuri H. Negrin), *Vom apăra libertatea patriei* (versuri și muzică) de Viorel Doboș, lucrări de un larg suflu muzical-poetic, străbătute de accente lirice ; *Ai lui Ștefan demni urmași* de Dumitru Botez (versuri Traian Reu), *Te salut, drapel al țării mele* de Aurel Giroveanu (versuri Aurel Felea), *În pas cadențat de* Mișu Iancu (versuri de H. Negrin), cîntece melodioase, cu un puternic mesaj patriotic ; *Tărîm al gîndului curat* de Sabin Pautza (versuri Flavia Buref), *Pe apă, în aer, pe pămînt* de George Grigoriu (versuri Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu), *Mîndră sînt că fac armata* de Florentin Delmar (versuri A. Felea), melodii pătrunse de un cald lirism, meditative, sau de dinamismul ritmic al folclorului nostru.

Au fost acordate următoarele mențiuni, pentru fiecare gen în parte : la cîntece patriotice, au fost distinse lucrările : *Patria mea, poporul meu, partidul meu* de Mircea Alexe (versuri de Mircea Radina), *Apărăm un strămoșesc meleag* de Claudiu Negulescu (versuri Ștefan Tita), *Pentru tine, Românie* de Costică Andrei (versuri D. Vasilescu Liman), la marșuri ostășești lucrarea *Pămînt de cîntec și de aur* de Ștefan Andronic (versuri Ion Socol) iar la muzica ușoară piesa *Vira ancora* de Camelia Dăscălescu (versuri Călin George Ionescu.) De asemenea au mai fost distinse lucrările *Ostași ai cerului albastru* de Sergiu Eremia, versuri Jean Gheliuc, (premiul special al Consiliului Culturii și Educației Socialiste), *România, vatră străbună* de Gh. Bazavan, versuri Nicolae Nasta

(premiul special al Ministerului de Interne), *În pas cu țara* de Aurel Manolache, versuri Sașa Georgescu (premiul special al C.C. al U.T.C.), *Onor soarelui* de Florin Bogardo, versuri Dan Mutașcu (premiul special al Uniunii Compozitorilor), *Un zîmbet pentru marinari* de Ion Zaharia, versuri Ion Aramă (premiul special acordat de biroul U.T.C. din Consiliul politic superior al armatei).

O notă specifică, în cadrul ediției din acest an a festivalului cîntecului ostășesc, au adus-o cîntecele dedicate tinerelor fete, soldați sau ofițeri, încadrate în rîndul militarilor forțelor noastre armate (*Eu sînt caporalul Mioara* de George Grigoriu, *Mîndro* de Mișu Iancu, *Dragă mi-e Ileana ofițer* de Constantin Alexandru, *Maria, drag ostaș* de Sergiu Eremia, *Mîndră-i mîndra mea,* de Radu Șerban).

Ca și cu prilejul primei ediții, multe din melodiile corale sau de muzică ușoară lansate de Festival, și-au luat cu siguranță zborul, îndeosebi către formațiile ostășești, încă de la ultimele acorduri ale concertului de gală. Actuala ediție a Festivalului cîntecului ostășesc

s-a înscris ca o valoroasă contribuție în procesul complex de educație prin cîntec a tineretului nostru.

Constantin RĂSVAN

NOI CREAȚII

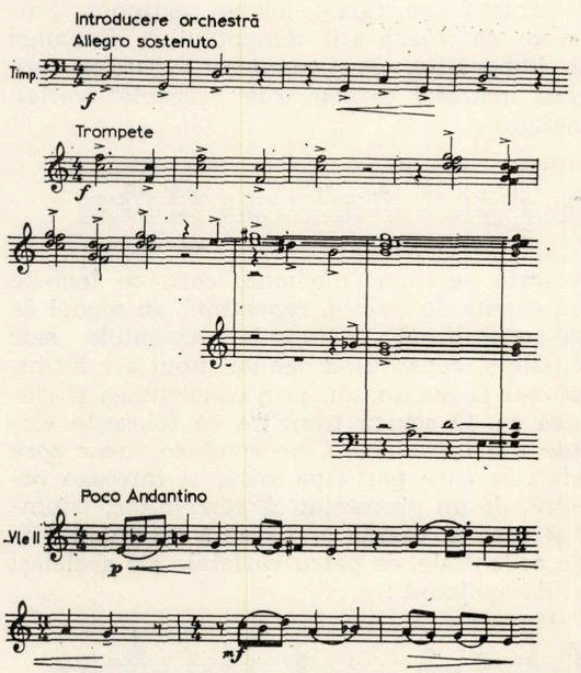
Cantata „Românie, țară de vis" de Vasile Spătărelu

În creația lui Vasile Spătărelu, cantata *Românie, țară de vis,* dedicată Aniversării Eliberării Patriei și executată în primă audiție în cadrul „Săptămînii muzicii românești" de la Iași, ediția 1974, ocupă un loc deosebit.

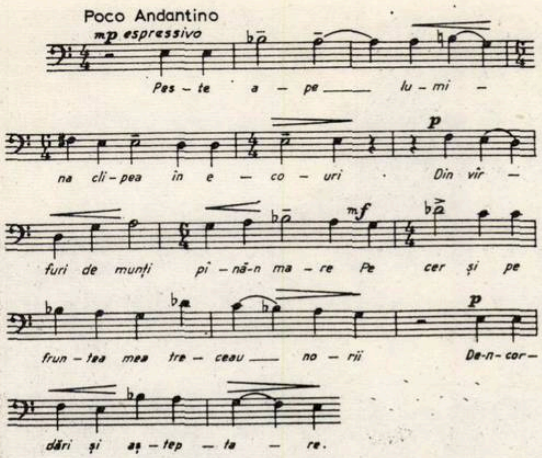
Lucrarea este concepută pentru un aparat vocal-instrumental destul de amplu (3 flauți, trei oboi, trei clarineți, 3 fagoți, 3 trombe, 4 corni, 3 tromboni, tubă, coarde, percuție) precum și bariton solo și cor mixt. Textul este semnat de poetul ieșean Florin Mihai Petrescu: Peste ape lumina clipea în ecouri,/ Din vîrfuri de munți pînă-n mare/ Pe cer și pe fruntea mea treceau nouri / De-ncordări și așteptare. / Din adîncuri de ere / Ne cerură strămbunii :/ Luptați pentru țara de vis./ Patrie dragă, izvor de putere/ Jertfe căzură sub razele lunii/ Drum pentru glorii astăzi deschis/ O aură de jertfe ne-a încins/ Scump legămînt peste tăceri și moarte/ Veghind neabătut ca bradul nins/ A neamului nemuritoare carte./ În ea cu litere de-argint e scris/ Să ne păstrăm prin secole libertatea,/ Cu fruntea sus în viață și în vis/ Sfințind cîmpia veche și cetatea./ Stăpîni eterni pe zări ce nu apun/ De fericiri nimic nu ne desparte/ În filele victoriei, ca-n carte/ Cu nemurirea astăzi mă cunun,/ Aripi largi și limpede izvor/ Salută ziua un întreg popor./ Partid — în veghe, liniștitor — scut/ Cetate a păcii în lume — România./

Din punct de vedere arhitectonic se disting trei secțiuni contrastante, cu o introducere și o codă înrudite ca factură, forma fiind sugerată de textul poetic.

Introducerea orchestrală, redusă ca dimensiuni,ne prezintă materialul sonor de bază al lucrării, pe care sînt construite toate celelalte secțiuni și din care se desprind două stări sonore esențiale ce definesc, după părerea noastră, întreaga lucrare : una festivă, bărbătească, cu semnale de trompete și timpani și o alta de factură lirică, încredințată grupului de coarde :

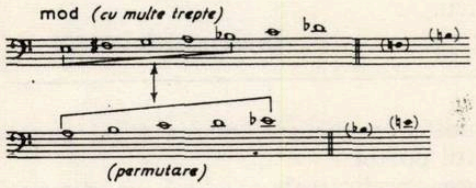


Acest material sonor contrastant se desfășoară pe tot parcursul lucrării, trecînd prin stări intermediare, cum ar fi cea evocatoare, din momentul solo al baritonului



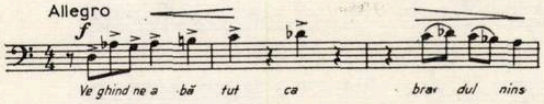
sau cea comentatoare, din părțile centrale ale corului.

Materia folosită se constituie într-un mod simetric (ton-semiton, ton-semiton, ton-semiton) care suportă și trepte mobile.

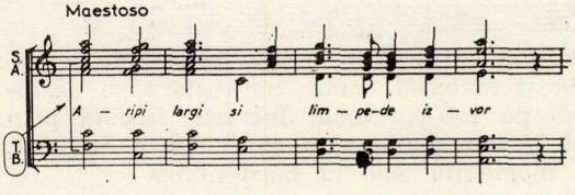


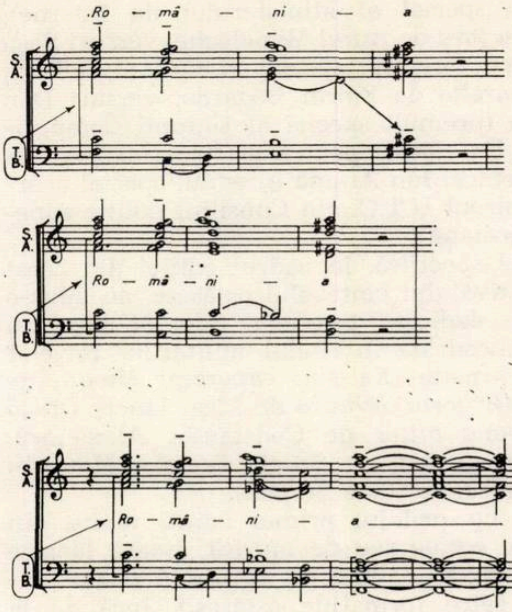
Secțiunea I-a este încredințată baritonului solo, pe un fond de vocalize a vocilor de femei. Comentariul corului dezvoltă ritmic, același material tratat acum polifonic, după care o recitare a baritonului este subliniată de corul care încheie această primă parte pe versurile : O aură de jertfe ne-a încins/ Scump legămînt peste tăceri și moarte./

Contrastul pe care-l aduce secțiunea centrală se datorează atît tempoului și dinamicii mult îmbogățite, cît și manierei *fugato* în care același material primar este prezentat variat, transfigurat.



Această secțiune mediană, care se încheie cu momente de *stretto*, reprezintă un model de fugă „cristalizată", redusă la elementele sale esențiale și constituind centrul unui arc întins, tensionat la maximum, prin conciziunea și claritatea sa. O scurtă tranziție ce folosește elemente din introducere, ne conduce firesc spre „coda", la care participă corul și întreaga orchestră, de un pronunțat caracter eroic, triumfal, și care în esență se bazează pe patru formule cadențiale, ca patru variabile ale aceleiași stări de apoteoză :





Este după părerea noastră un strălucit exemplu de scriitură vocal instrumentală de mare eficiență și a cărei simplitate îi dublează valoarea. Este o trăsătură a întregii lucrări această simplitate la care ajunge compozitorul și care face dovada maturității sale. Finalul acesta se profilează ca un arc deschis spre lumină, sugerînd viitorul minunat al unui popor stăpîn pe destinele sale. Este un exemplu cu certe valențe de simbol și o muzică de mare accesibilitate dar niciodată facilă.

Factura modală a acestei cantate, orchestrația și scriitura vocală de mare eficacitate, contrastele dintre părțile „statice și cele de mișcare", toate, într-un context formal de mare echilibru, ne fac să considerăm această lucrare o reușită a compozitorului ieșean.

Sabin PAUTZA

ÎN SPIRITUL IDEILOR CUPRINSE ÎN DOCUMENTELE CELUI DE AL XI-LEA CONGRES AL P.C.R.

Mesajul criticii noastre muzicale

Subliniind că *„Partidul va stimula și în viitor făurirea unei arte și literaturi de o înaltă ținută umanistă, bogate în idei și sentimente nobile, inspirate din viața și munca poporului, din idealurile socialismului,* chemînd creatorii *„... să făurească noi opere valoroase care să îmbogățească patrimoniul culturii noastre socialiste și tezaurul culturii universale, să contribuie la continua înflorire a vieții spirituale a poporului nostru"*, Programul Partidului evidențiază, la loc de frunte, rolul deosebit al criticii de artă, atît în promovarea creației estetice cu un înalt conținut educativ, militant, cît și în educarea estetică a maselor populare.

„... *Condiția îndeplinirii cu succes a misiunii criticii de artă* — se spune în importantul Document supus dezbaterii marelui forum al comuniștilor români — *este situarea ei fermă pe pozițiile filozofiei materialist-dialectice și istorice, spiritul critic obiectiv și nepărtinitor în judecarea valorilor artistice, cultivarea consecventă a orientării realiste a artei, stimularea legăturii strînse a creatorilor cu viața, cu realitățile sociale, promovarea umanismului socialist*".

Înțelegînd locul deosebit al artei în condițiile societății noastre, înțelegînd faptul că teoria și critica muzicală dobîndesc o tot mai mare complexitate și răspundere civică, muzicienii țării s-au aplecat cu atenție, în ultimele luni, asupra unor probleme de stringentă actualitate ale criticii muzicale.

În substanțiale comunicări prezentate la Sesiunea științifică organizată în cinstea celei de-a XXX-a Aniversări a Eliberării și a celui de-al XI-lea Congres al Partidului de Uniunea Compozitorilor, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Institutul de Etnografie și Folclor, Institutul de Istorie a Artei al Academiei de Științe Sociale și Politice, muzicologii Petre Brâncuși și Alfred Hoffmann au dezbătut cîteva chestiuni de prim ordin ale criticii muzicale ca expresie a unei atitudini militante, ale locului criticii muzicale în contextul vieții noastre artistice.

Remarcabilele opinii cu privire la menirea actuală a criticului muzical au fost inserate, de asemenea, în zilele discuției publice a documentelor supuse dezbaterii Congresului Partidului de muzicologii Vasile Tomescu (în revista *Contemporanul*) și Viorel Cosma (în ziarul *Scînteia tineretului*).

Încercînd să nu repet tezele emise în aceste opinii, doresc să conturez cîteva fapte, stări de lucruri, să punctez cîteva idei poate de minimă coloratură teoretică, dar, cred eu, de maximă importanță practică în procesul ridicării criticii muzicale la nivelul comandamentelor actuale.

Indiscutabil, critica muzicală românească a străbătut, în ultimii ani, traiectoriile definitivei ei afirmări, dobîndind autoritate în frontul muzical.

Eseurile, articolele amintite, evidențiază o serie de fapte care atestă profesionalitatea, autenticitatea criticii muzicale românești, capacitatea ei de a crea curentul fertil de opinii în jurul fenomenului muzical.

Or, tocmai de aceea, discutînd destinele, rolul criticii de artă în lumina Documentelor Congresului al XI-lea, trebuie să subliniem, *în primul rînd,* inexplicabila dispariție a cronicii muzicale din paginile unor publicații.

În afara revistei „Muzica", în afara emisiunilor speciale difuzate de posturile noastre de radio și televiziune, cronica muzicală — modalitatea publicistică esențială în promovarea criticii de specialitate — a dispărut din paginile unor publicații ; cronica muzicală a încetat într-un fel de a fi o componentă continuă a vieții noastre artistice.

Marile cotidiene se rezumă doar la publicarea unor articole ce atacă probleme generale ale culturii și vieții muzicale... „Contemporanul" a întrerupt orice activitate publicistică menită să surprindă continuu, sistematic, evoluția vieții muzicale românești.

Spațiul acordat muzicii în „România literară" se pare că e în continuă diminuare ; „Luceafărul" face arareori loc cronicii muzicale în serialul său de consemnări critice și aceeași situație o găsim în general și în publicațiile ce apar în celelalte centre culturale ale țării.

Istoria vieții muzicale din ultimul veac de la noi, și de peste tot, istoria presei, demonstrează fără putință de tăgadă că nu putem despărți viața muzicală de cronica muzicală, că o condiție sine qua non a înfloririi vieții muzicale este consemnarea ei critică în paginile publicațiilor. Pe bună dreptate, muzicologul Vasile Tomescu, ridicîndu-se (în articolul recent publicat în paginile „Contemporanului") împotriva prejudecăților cultivate de unii secretari de redacție, în legătură cu perisabilitatea acestui gen publicistic, demonstra că practica artistică universală atestă faptul că o cronică permanentă și exigentă reprezintă o condiție de prim ordin a progresului vieții și creației muzicale în ansamblu, din care se plămădește apoi, prin selecția operată de timp, precum și prin sintezele teoretice de anvergură, istoria vieții muzicale, istoria valorilor perene.

Subliniind cîteva probleme legate de critica muzicală în lumina cerințelor Documentelor de Partid, cred că trebuie să subliniem, în al doilea rînd, că nu putem îndeplini obiectivele esențiale ale criticii muzicale catalogînd doar fenomenele, că nu ne putem rezuma la o atitudine contemplativă în fața creației, că nu prin banale cronici de serviciu vom putea contribui la ridicarea vieții muzicale naționale, la crearea condițiilor necesare istoricului pentru a realiza în viitor, printr-o selecție riguroasă, istoricul valorilor zilelor noastre.

O cronică care să nu supere pe nimeni, o cronică laudativă, cu orice preț, nu este decît un act de publicitate, iar redactarea ei poate fi încredințată unui agent impresarial și nu unui critic muzical.

Desigur că nu este foarte ușor să scriem totdeauna cu curaj, nu este ușor să-ți spui deschis gîndurile despre stadiul evoluției unui artist sau unui ansamblu... Trebuie să ai înainte de toate curajul de a rezista „presiunilor" pe care cei criticați le pun în funcțiune, trebuie să ai puterea de a rezista tuturor acelora care nu înțeleg că pentru un interpret, și în special pentru un tînăr pornit pe dificilele drumuri ale artei, orice laudă nemeritată poate fi cel mai cumplit act de corupție morală.

Nu este ușor să-ți manifești public părerile, atîta timp cît se vor mai găsi tineri insolenți sau bătrîni rutinați care să-ți conteste orice

drept la critică, care să-ţi declare sentenţios că nu ai competenţa să-ţi execuţi funcţia de cronicar liric dacă nu cînţi pe scenă aria lui Germont ; atîta timp cît se vor mai găsi mici artişti lăudaţi de un incapabil cronicar care să demonstreze că nu ai voie să te legi în nici un chip de ei, din moment ce posedă o mapă încărcată de elogii.

Se poate ca un critic intransigent să-şi facă cu greu loc în medii bîntuite de inerţii, dar niciciînd un artist serios nu a preţuit un publicist ce-şi încarcă cronica cu superlative, niciciînd o cronică fără doză de curaj şi probitate, nu poate fi socotită un act artistic.

Curajul cronicarului este legat în acelaşi timp de profesionalitatea, de fermitatea, de probitatea sa, de modul în care nu vădeşte continue atitudini oscilante, de modul în care nu va cultiva facilitatea, convenţionalitatea.

Or, din acest punct de vedere, discutînd cîteva probleme ale criticii muzicale, trebuie să vorbim, *în al treilea rînd,* de ceea ce aş numi coeficientul de *adevăr absolut* al judecăţilor noastre de valoare.

Indiscutabil că subiectivităţile intervin în aprecierea oricărui fenomen artistic, în special în analiza actului interpretativ... Nici nu ne putem închipui, de altfel, critica muzicală, în ansamblul ei, vehiculînd aceleaşi idei despre unul sau altul din momentele vieţii muzicale...

Dar există în orice manifestare artistică o latură asupra căreia cititorul nu admite cronicarilor să aibă ezitări...

Un cîntăreţ fără voce nu poate fi calificat excepţional, o interpretare în care ideile muzicale secundare sînt scoase la iveală în dauna celor principale, nu poate fi numită corectă ; un dirijor care se descurcă cu greu în partitură nu poate fi catalogat drept muzician de talent; un instrumentist fără umbră de tehnică nu poate fi aplaudat, nu poate fi dat drept exemplu.

Fără adevăr nu există critică muzicală şi în diversitatea de opinii pe care o întîlnim uneori după o serie de manifestări, (de multe ori mediocre, în ceea ce priveşte valoarea lor artistică), nu trebuie să vedem întotdeauna o rîvnită nuanţare în aprecieri, ci o lipsă a unor adevăruri elementare şi, în ultimă instanţă, lipsa de probitate a unor cronicari.

Fără îndoială că nici un singur fals artistic, o singură cronică lipsită de autenticitate, nu poate fi iertată unui critic căci ea aduce cu sine — aş spune, — descalificarea pe viaţă...

Un cititor, un iubitor de artă, nu va ierta niciciînd unui cronicar, măcar o singură minciună ; un meloman autentic nu va mai avea încredere în nici un fel de însemnare a unui critic care şi-a permis o singură dată o vădită răsturnare de valori.

Dezbaterea unor probleme de critică muzicală în lumina Documentelor Partidului, ridică, în *al patrulea rînd,* o serie de chestiuni legate de rolul cronicarului în strîngerea legăturilor dintre creatori, interpreţi şi public.

În ultimii ani au fost iniţiate la Radioteleviziune, la Filarmonica „George Enescu", la Asociaţia Oamenilor de Artă din Instituţiile Teatrale şi Muzicale, la Societatea „Muzica", un serial de manifestări menit în fapt să consolideze relaţiile creatorilor şi interpreţilor cu masa audienţilor. Arareori însă, aceste manifestări au constituit pentru întregul nostru corp de critici prilejul unor participări eficiente, curajoase, unor participări capabile să îndrepte atenţia tuturor acelora care se găseau în sală spre înţelegerea problemelor esenţiale puse în dezbatere, unor participări capabile să anuleze orice confuzie în ierarhizarea valorilor, unor participări în stare să ajute masele de melomani la o riguroasă selectare a opiniilor despre muzica ascultată cu acest prilej.

Fertile concluzii în legătură cu procesul întăririi legăturilor dintre creatori, interpreţi şi public prin intermediul criticilor, pot fi trase din experienţa „Cercului prietenilor muzicii româneşti" organizat de Uniunea Compozitorilor la Clubul uzinelor „Republica", pentru muncitorii şi tehnicienii unităţilor industriale de pe platforma „23 August".

Cu ajutorul Radioului şi Televiziunii asemenea cercuri pot deveni reale rampe de lansare a artei muzicale şi indiscutabil că principalul rol în augmentarea acestei iniţiative trebuie să revină criticilor noştri.

Discutînd etapa actuală a evoluţiei criticii noastre muzicale, aş menţiona, în *al cincilea rînd,* faptul că în prezent se impune, cred, o amplă analiză a ceea ce aş numi frontul nostru critic, a componenţilor săi, a statutului criticii muzicale româneşti, a modului în care pregătim tinerele cadre de critici în conservatoarele ţării, o amplă discuţie asupra responsabilităţilor pe care le au instituţiile noastre muzicale în promovarea tinerilor cronicari.

Instituţionalizarea secţiei de critică în cadrul ATM-ului a fost desigur o iniţiativă binevenită dar, după cîteva şedinţe, activitatea cercului a intrat, se pare, într-o vacanţă care ne-ar întrista dacă ar fi totală.

De la problemele legate de rolul criticii noastre în dezbaterea temelor şi noţiunilor de bază ale gîndirii estetice la mijloacele de calificare a criticului, de la o discuţie asupra importanţei actului critic în mobilizarea şi angajarea conştiinţei artistice, la problematica limbajului cronicilor noastre — multe alte chestiuni trebuie, desigur, să le discutăm acum, cînd Documentele de Partid ne atrag atenţia, în mod deosebit, asupra responsabilităţilor criticii de artă.

Dar am certitudinea că paginile revistei „Muzica" vor rămîne mai departe deschise tuturor acelora care vor dori să aducă în colocviul muzicienilor şi iubitorilor de artă din ţară cîteva din problemele actuale ale criticii muzicale.

Iosif SAVA

Concursul republican jubiliar al formațiilor muzical-coregrafice de amatori, 1974

În acest an, în cinstea sărbătoririi a trei decenii de la Eliberare și a celui de al XI-lea Congres al P.C.R., s-a desfășurat Concursul republican al formațiilor artistice de amatori, eveniment cultural cu largi semnificații, prin largul caracter de masă și valoarea educativ estetică a spectacolelor.

Pentru a afla unele opinii și amănunte despre această grandioasă manifestare a cîntecului și jocului popular românesc, am solicitat participarea la un dialog compozitorilor Mircea Neagu și Ludovic Paceag și dirijorului Gh. C. Ionescu, membrii ai juriilor fazei finale.

— Ce ați remarcat deosebit la ediția din acest an?

— *L. Paceag:* O primă și îmbucurătoare constatare este aceea că majoritatea formațiilor au apărut, în acest concurs republican, mult întinerire, fapt ce atestă adeziunea tineretului de la orașe și sate la activitatea cultural-educativă de masă. Aceasta explică și apariția unor noi formații corale și instrumentale, echipe de dansuri și ansambluri folclorice, atît în mediul sătesc cît și în cel urban.

— *M. Neagu:* Semnificative mi se par participările masive ale unor județe în etapa finală a concursului, finală ce a presupus un start de la un anumit nivel artistic de interpretare, în special la formațiile corale, a căror eficiență educativă este pregnantă.

— Poate că n-ar fi lipsit de interes să vă referiți și la cîteva date statistice.

— *Gh. C. Ionescu:* În etapa preliminară, de masă, au fost angrenate 3.738 formații și grupuri, 385 formații de instrumente populare tradiționale, 1.228 tarafuri și orchestre populare, 880 orchestre de muzică ușoară, 368 fanfare, 9 colective de operă și operetă, 39 orchestre simfonice și de cameră, 128 formații de mandoline și muzicuțe, 17.967 soliști vocali și instrumentiști, iar pentru faza finală au fost selecționate 144 formații corale (90 de la așezăminte culturale, 52 de la sindicate și 2 ale cooperației, din totalul cărora 105 coruri mixte, 20 de voci egale, 19 coruri de cameră), 98 grupuri corale, 75 tarafuri, 48 formații de instrumente populare, 13 orchestre simfonice și de cameră, 16 formații de mandoline și muzicuțe, 55 orchestre de muzică ușoară, 37 fanfare, 4 colective de operă și operetă, 500 soliști vocali și instrumentiști.

— *L. Paceag:* Un aspect remarcabil, la etapa finală a ediției din acest an, este creșterea numărului formațiilor participante, față de edițiile anterioare. Astfel, județul Timiș a fost prezent cu 9 coruri, județul Dîmbovița a participat cu 7 formații corale mixte dintre care 3 sătești, județul Argeș a fost și el prezent cu 7 coruri (3 din orașul Cîmpulung Muscel), județul Suceava a adus pe scena finalei tot 7 coruri (din care 2 formații camerale). Creșteri simțitoare ale numărului de formații finaliste, s-au înregistrat și în alte județe ale țării. De pildă, din județul Ilfov au participat 6 coruri, din care 5 ale așezămintelor culturale, județul Brașov a promovat în finală tot 6 coruri, județul Buzău a fost prezent cu 5 formații corale (2 nou înființate), județul Maramureș a adus pe scena concursului 5 coruri, la fel ca și județele Arad, Teleorman și Cluj.

— În ce privește calitatea interpretării, abordarea unui repertoriu care să poarte însemnele varietății stilistice, în strict raport cu potențele interpretative actuale ale formațiilor participante, meritele sînt egale pentru toate județele?

— *Gh. C. Ionescu:* Din păcate, referindu-ne sub acest aspect la perioada premergătoare concursului, am putut constata că grija pentru dezvoltarea mișcării muzicale de amatori — cu deosebire a celei corale — nu s-a manifestat unitar în întreaga țară. Perpetuîndu-se și în perioada de pregătire a concursului, cît și în timpul desfășurării acestuia aceeași lipsă de preocupare, de pregătire neomogenă și neunitară, firesc, revirimentul înregistrat nu poate fi atribuit în egală măsură tuturor județelor...

— *M. Neagu:* ...deși, așa cum spuneam la început, în toate județele există condiții favorabile create de organele locale, în momentul de față nemaiputîndu-se invoca penuria de dirijori, nici măcar la nivelul comunelor și satelor, în aproape fiecare din acestea existînd un profesor de muzică.

— *L. Paceag:* În sprijinul acestei afirmații, avem la îndemînă cîteva date concrete. Județe cum sînt Constanța, Iași, Prahova, Mureș, Bacău, Dolj, zone cu largi posibilități de afirmare în acest domeniu, au fost reprezentate în concurs doar de cîte o singură formație corală sătească. De asemenea, pentru județe ca Olt, Covasna, Ialomița, Vaslui, Sălaj, Sibiu și Bihor (ultimele două, centre cu o bogată tradiție culturală), rămîne o enigmă, faptul că nu au participat în finala concursului cu nici o formație corală de cămin cultural.

— *Gh. C. Ionescu:* În nici un caz această stare de lucruri nu poate fi pusă pe seama exigențelor juriilor care au selecționat formațiile în etapa județeană a concursului ci mai curînd atribuită lipsei de interes și preocupare, comodității evidente manifestată de respectivele comitete județene pentru cultură și educație socialistă și centre de îndrumare a creației populare. Avem ferma convingere, că nu există primar sau președinte de C.A.P. care să nu dorească și să nu sprijine existența în comuna respectivă a unui cor sau a unei alte formații muzicale (grup coral, taraf, formație de instrumente populare etc.).

— Să continuăm dialogul nostru, referindu-ne la cîteva aspecte ale repertoriului abordat de formațiile corale.

— *M. Neagu:* Din acest punct de vedere, ediția din acest an a concursului republican a marcat un succes meritoriu, aproape neexistînd formație care să nu-și fi împrospătat și îmbogățit repertoriul, care să nu-și fi alcătuit programe adecvate anului jubiliar. În repertoriile formațiilor au fost incluse numeroase cîntece patriotice, revoluționare, de muncă sau de tineret, semnate de cele mai prestigioase condeie componistice ale genului. Listele cu recomandări de repertoriu, cuprinzînd cîntecele difuzate în ultimii 2—3 ani și-au dovedit din plin utilitatea; de asemenea, cule-

gerea intitulată *„30 de ani de glorie"* — special întocmită pentru acest concurs — a pus la îndemîna formațiilor un valoros mănunchi de cîntece noi, închinate patriei și partidului, glorioasei aniversări a eliberării.

— *Gh. C. Ionescu :* Am putea cita o listă vastă de lucrări care s-au bucurat de o largă popularitate și de o intensă circulație : *E toată țara românească-n sărbătoare* și *Laudă ție, în veci, Românie* de Ioan D. Chirescu, *30 de ani de glorie* și *Sub steagul celui de al XI-lea Congres* de Gh. Dumitrescu, *Mîndră zi a libertății* de Radu Paladi, *Ani de aur* și *Patrie, credința mea* de Dinu Stelian, *La sfatul comunist al țării* și *Patria în sărbătoare* de Gh. Bazavan, *Glorie ție, partid,* și *Românie, țara mea de dor* de Mircea Neagu, *Pentru al țării viitor* de D. D. Botez, *Poporul, Ceaușescu, România* de George Grigoriu, precum și alte cîntece patriotice și muncitorești de Fl. Comișel, T. Jarda, L. Profeta, D. Popovici, T. Bratu, L. Paceag ș.a.

— *L. Paceag :* Comparativ cu precedentele ediții ale concursului republican, ediția acestui an a inclus cu pregnanță în repertoriul general al formațiilor, cîntecul revoluționar, atît cel protestatar, creat în anii de început ai mișcării socialiste în țara noastră, cît mai ales cel izvorît din lupta înflăcărată din anii ilegalității partidului. O contribuție însemnată la accentuata abordare a cîntecului revoluționar au adus-o grupurile corale și vocale, unele dintre ele prezentînd cu prioritate suite, medalioane cu cîntece de luptă, revoluționare, alături de piese folclorice, tradiționale. Desigur, la cele afirmate trebuie adăugat că lista repertoriului general a fost întregită armonios cu valoroase lucrări clasice românești precum și cu numeroase creații originale (sau prelucrări de folclor) ale compozitorilor noștri contemporani.

— *Care a fost calitatea artistică a interpretării ?*

— *M. Neagu :* Am remarcat, în desfășurarea concursului, alături de formații unanim recunoscute și apreciate pentru înaltul nivel atins în tălmăcirea unor partituri cîteodată deosebit de pretențioase, coruri ca cele ale sindicatelor din Constanța, Suceava, Iași, Tîrgoviște, ale caselor și palatelor de cultură din Ploiești, Pitești, Lugoj, sau ale căminelor culturale din Buteni-Arad, Cobadin-Constanța, Ardusat-Maramureș, Brănești-Dîmbovița, Marga-Caraș-Severin, Ceuaș-Mureș, Niculițel-Tulcea, evoluția meritorie și a altor formații, a căror creștere calitativ-interpretativă s-a făcut mai mult decît simțită : corurile sindicale din Brăila, Oradea, Tg. Mureș, Bistrița, Craiova, Moreni, Slatina, Piatra Neamț, Reșița, ale caselor de cultură din Orăștie, Agnita, Buzău, Cîmpulung Muscel, Vișeul de Sus, Vatra Dornei, Galați, sau ale căminelor culturale din Roșiori-Satu Mare, Putna-Suceava, Peretu-Teleorman, Ditrău-Harghita, Ruginoasa-Iași, Nămoloasa-Galați, Hideaga-Maramureș, Brebu-Prahova, precum și numeroase alte formații, recent înființate, dar care au etalat frumoase perspective de dezvoltare.

— *Calitatea interpretativă rămîne fără îndoială unul dintre cele mai importante elemente ale oricărei competiții artistice, care merită a fi dezbătută și sub alte aspecte, ca de pildă : calitatea vocilor, competența, maturitatea, aportul și modul în care dirijorii au contribuit la ridicarea ștachetei calității interpretative, atragerea tineretului în mișcarea muzicală de amatori etc.*

— *Gh. C. Ionescu :* Putem afirma, fără teama de a greși, că majoritatea corurilor dispun de elemente dotate, de voci bune, capabile să realizeze o sonoritate de calitate, permițîndu-le să interpreteze un repertoriu de ținută. În unele cazuri însă, asemenea material uman valoros nu a fost folosit cu maximă eficiență artistică, cauza, constituind-o antrenarea în fruntea formațiilor a unor dirijori neexperimentați sau cu o slabă pregătire profesională. Majoritatea formațiilor corale și-au îmbogățit substanțial calitatea interpretativă, mai ales prin atragerea unor tineri dirijori, absolvenți ai conservatoarelor sau ai facultăților de muzică din cadrul institutelor pedagogice. Din păcate, deși cazuri izolate, lipsa de practică a unora, insuficienta chemare și pasiune, ca și inexistența unui sistem precis de stimulare materială și morală, nu au darul să propulseze calitatea tehnico-interpretativă a formațiilor la nivelul real al posibilităților existente.

— *Vă rugăm să vă referiți, în continuare, la formațiile instrumentale și coregrafice.*

— *M. Neagu :* Probleme similare formațiilor corale întîlnim și în cadrul celor instrumentale. Dacă sub aspect valoric formațiile folclorice în general se prezintă cu frumoase realizări, în special cele de instrumente populare tradiționale (fluierași, cavaliști, cimpoieri, flautiști etc.), în cazul orchestrelor de muzică cultă remarcăm nu numai o stagnare ci chiar un regres. Nu se face simțit aproape deloc în acest domeniu (în mod deosebit în genul solistic-vocal și instrumental) aportul școlilor populare de artă, instituții în care există zeci de catedre de canto și instrumente clasice, încadrate cu profesori de specialitate.

— *L. Paceag :* În ce privește dansurile populare, fiecare județ s-a străduit să aducă pe scena concursului tot ceea ce a existat mai autentic, mai valoros. Din păcate, și aci sîntem nevoiți să remarcăm intervențiile neinspirate ale unor instructori, prin imprimarea nejustificată a unor maniere de viteză excesivă, breakuri inoportune, finaluri în poză, elemente improprii dansurilor noastre populare. Într-o situație oarecum precară și desuetă au apărut o serie de colective coregrafice orășenești, care, încercînd să imite pe cele sătești, autentice, au etalat dansuri „făcute" din pași și figuri aproximative sau chiar total opuse celor originale. Din fericire au fost puține asemenea formații. Șablonizarea, stereotipia, etalarea acelorași și acelorași variante coregrafice de „succes la public", au lăsat impresia falsă de sărăcie a repertoriului. Este cu atît mai de neînțeles această stare de lucruri, cu cît știm că în aproape toate județele țării au apărut culegeri de dansuri, în care sînt prezentate o gamă variată de jocuri populare, specifice zonelor etnografice respective.

Interviu realizat de C. RĂSVAN

Educarea gustului public în muzica ușoară

de George SBÂRCEA

Societatea noastră nu socotește muzica ușoară doar un capitol al divertismentului superficial, ci îi acordă drept de cetățenie în rîndul stimulilor de artă necesari omului de azi, care caută în manifestările de natură estetică, mai mult decît în oricare altă epocă a trecutului, un mijloc de sensibilizare, de înțelegere mai adîncă a realității, de adecvare la condițiile generale din timpul și spațiul nostru. Neavînd de-a face, așadar, doar cu o manifestare periferică de reverie compensativă, este evident rolul și, nu mai puțin evidentă, responsabilitatea muzicologiei în informarea și educarea gustului public în muzica ușoară. Cu atît mai mult, cu cît muzica aceasta se adresează tineretului, vîrstei receptive și maleabile a formării omului, cînd preocupările de ordin spiritual, tipurile de artă, de amuzament chiar, proprii acestei etape din viață, au o înrîurire covîrșitoare asupra caracterului, asupra mentalității individului de mai tîrziu cu răspunderi sociale complexe și complete.

Înainte de a ne ocupa succint de rolul și responsabilitatea propriu-zisă a muzicologiei, este util să aruncăm o privire asupra domeniului însuși în care urmează să-și exercite prerogativele muzicologia, critica și publicistica muzicală în genere.

Cine ar nega că, deocamdată, ele își caută căile, formele, modalitățile cele mai potrivite de a-și împlini cu eficiență rosturile educative, cu destulă timorare încă, datorită fără îndoială contradicțiilor, aproximațiilor și incertitudinii în judecarea realizărilor pozitive ale acestei muzici, atît de agreată și atît de răspîndită în masele largi.

Termenul de „muzică ușoară", deși de dată destul de recentă, nu mai satisface azi, nici la noi și nici în alte spații geografice, ascultătorii tineri, astfel că au apărut denumirile și, firește, stilurile de *rock, folk, pop, rhytm and blues, chanson* ș.a. Ele acoperă, de fapt, aceeași arie largă a muzicii zise ușoare, de dans și de audiție, chiar dacă în forme modificate de dorința diversificării, a înnoirii și vivificării prin ritm și sonoritate a unui idiom care, din dimensiunile modeste ale trecutului, a explodat în spațiile mai largi ale teatrelor, sălilor de concert, sălilor de dans, cluburilor de tineret și chiar ale arenelor. Ritmul, în primul rînd, ca și o anumită simplificare a structurii componistice constituie elemente de diferențiere ale muzicii *pop* în relație cu muzica ușoară tradițională. E greu să nu remarci, însă, în multe din producțiile ei, felul cum rigoarea valorilor înalte ale muzicii se dezagregă, se degradează chiar. O parte mare din așa-zisele melodii ale stilului sau idiomului *pop*, create și vehiculate în țările puternic industrializate, se reduc la un fel de descîntec pentru exorcizarea plictisului, ducînd la stări de exaltare maladivă, la scaune sfărîmate, la geamuri sparte și la spectatori răniți, cu prilejul unor audiții cărora anevoie le-am putea spune concerte, în înțelesul clasic al termenului. Ritmul provoacă în astfel de ocazii o însuflețire cinetică disproporționată, fiindcă se dispensează de celelalte funcții ale muzicii, capabile să angajeze gîndirea și simțirea : melodia, armonia, pauza, textul poetic, nuanța, interpretarea.

Avem de-a face, firește, cu o vogă, cu o modă de epocă, trecătoare fără îndoială, răspîndită pe tot globul prin intermediul tehnicii audio-vizuale. Difuzarea ei universală o atesta, recent, și un scriitor suedez, care, acostînd undeva în Pacific, în căutarea unui refugiu de cîteva săptămîni împotriva sofisticărilor hipermoderniste, a fost întîmpinat din clipa debarcării de aceleași chitare, amplificate prin difuzoare și de aceleași ritmuri pe care le știa de acasă. O atest și eu însumi, deoarece am întîlnit nu de mult la Ulan Bator, în Mongolia din inima Asiei, formații de tineri ce cîntau seară de seară repertoriul lui Elvis Prisley, Humperdinck, Tom Jones, Enrico Macias, Udo Jürgens, fără nimic din originalitatea cîntecului legat de un loc anumit și capabil să dezvăluie ascultătorului prospețimea eternă a muzicii.

Orice apartenență și-ar da o asemenea muzică împrumutată de aiurea și impusă prin frecvența programării ei, ea își pierde caracterele specifice, pe care trebuie să le posede orice artă, devenind aproape cu neputință de omologat. În felul acesta, totul se convenționalizează, în loc de simțire avem doar sentimentalism, în loc de tensiune ni se servește intensitatea amplificării electro-acustice, pînă la răcnet și urlet !

Explicația fenomenului mi se pare că se găsește în consumul tot mai masiv de muzică ușoară, ceea ce a făcut necesară apariția peste noapte a unor generații spontanee de artiști amatori și semi-profesioniști, de cant-autori, de formații instrumentale, sprijiniți în activitatea lor de microfoane și de instalațiile de amplificare. În bună parte, preluarea servilă de către vehiculatorii *rock*-ului, *pop*-ului, *folk*-ului, a ritmurilor și chiar a repertoriilor străine își are izvorul într-un sentiment de carență. El derivă, în numeroase cazuri, din necunoașterea muzicii ca meșteșug și artă, deoarece nu vom cădea în eroarea de a confunda oarecari înzestrări vocale, un dram de imaginație melodică și o anumită tehnică a utilizării chitarelor sau a complexului percuției, cu muzica însăși.

Departe de noi intenția de a respinge sau de a nega viabilitatea stilurilor și a formulelor actuale de muzică ale tineretului de pe întregul glob. Știm cu toții că, într-o lume atît de strîns legată prin năzuințele comune

ale maselor populare de pretutindeni cum este lumea de azi, care comunică rapid și continuu, datorită cuceririlor tehnice și vitezei de circulație a știrilor, faptelor, bunurilor și ideilor, nimeni nu mai este cu desăvîrșire imun la „aerul epocii", nimeni nu poate să scape de solicitările insistente ale modurilor de exprimare uzuală în artă, exercitînd aceleași tipuri de îmbiere și de atracție.

Altceva ne preocupă : ne preocupă graba și superficialitatea cu care nu numai publicul neinițiat, dar pînă și cronicarii de muzică ușoară — adevărat că unii din ei improvizați — se declară satisfăcuți de piese a căror structură nici nu este evidentă. De ce sînt acceptate totuși ? Fiindcă așa ceva „se poartă", fiindcă așa ceva „e la modă", or moda a fost, în toate timpurile, o stringentă aspirație a celor slabi la ceva exterior, „din afară", la însușirea fără discernămînt a formelor vizibile.

Concluzia mi se pare limpede : în foarte multe ocazii, gustul și receptivitatea generală față de cîntecele de muzică ușoară, față de muzica ușoară, cu numeroasele ei stiluri, modalități de limbaj, tematică și aspecte, sînt orientate doar de întîmplare, de capriciu, de nestatornicie.

S-a crezut greșit de către unii polemiști — nou iviți în vasta arie și, vai, atît de slab vegheată, a muzicii ușoare — că muzicienii, compozitorii noștri profesioniști de gen încearcă să stăvilească difuzarea stilurilor *pop*, *folk*, *rock* ș.a. în rîndurile tineretului. De aici, apoi, au apărut atacuri — nu numai lipsite de justețe, dar lipsite pînă și de noblețea pe care o presupune practica publicistică — împotriva unor compozitori profesioniști de muzică ușoară, ba chiar a întregii muzici ușoare românești zise „tradiționale".

Cu asta, în sfîrșit, am ajuns la responsabilitatea muzicologiei în informarea și educarea gustului public într-un domeniu în care confuzia merge atît de departe, încît *folk*-ul, bunăoară, e socotit o formulă nouă a muzicii ușoare, cînd de fapt el își are originile în *blues*-ul rural al populației de culoare din Statele Unite ale Americii, unde s-a născut dintr-o anumită stare de lucruri, într-un loc precis și datorită unor anumiți muzicieni. Starea de lucru era segregația rasială, cu gravele ei consecințe sociale, locul l-am indicat, creatorii și răspînditorii lui au fost și sînt, în mare parte, cîntăreții de culoare, ce se acompaniază singuri la chitară. În *blues*-ul rural și în *folk*-ul american denunțarea inechităților sociale, ca și idealul instaurării unei lumi mai drepte erau duse de cant-autori pînă la capăt, încît aveau ce să spună în cîntecele lor. A prelua însă *folk*-ul, așa cum l-au creat americanii, nu este altceva decît simplă imitație, odată ce nu are nimic de-a face cu ambianța socială și cu tonul vieții noastre de azi. El poate în schimb stîrni, așa cum a stîrnit în multe cazuri — și mă gîndesc chiar la unii studenți-artiști amatori sau formații, pe care i-am ascultat la mai multe festivaluri studențești — gustul de a căuta în folclorul național, în cîntecul popular și lăutăresc, sursele de inspirație, de a descoperi în felul de a simți și de a cînta al poporului acele mirodenii și acel aur, în stare să împrumute creației de azi, ca și felului de a cînta al tinerilor o apartenență precisă, o patrie, un certificat de loc și de timp.

Trebuie să înțelegi legile locului și ale timpului, legile lui *aici* și *acum*, spre a face artă, spre a face muzică ușoară de bună calitate. Și mai trebuie ceva : temelia teoretică și practică indispensabilă în orice profesiune, așadar și în muzică — fie ea chiar... ușoară ! Altfel, pe peisajul muzicii noastre ușoare va pune stăpînire personajul indezirabil al muzicianului analfabet, ale cărui „cuceriri" și „succese" nu se bazează pe bogăția cunoștințelor și a talentului, ci pe forța modei și pe legea minimei rezistențe. Cunoaștem, de pe acum, o serie de asemenea pretinși muzicieni, care nu aduc în bagajele lor nici talent, nici cunoștințe, nici invenție, ci doar piesele instalațiilor de captare și amplificare a sunetului ce se montează la repezeală.

Cine ar putea să denunțe opiniei publice aceste searbăde duplicate, dacă nu muzicologia, critica și publicistica muzicală ? Ele trebuie să lămurească dialectic noțiunile, să clarifice termenii ce se folosesc anapoda, să indice locul precis al muzicii ușoare într-o lume care pe tineri îi fascinează prin tot ce produce. Muzicologiei îi revine sarcina de a arăta că muzica aceasta, în ritmurile căreia se dansează și se petrece, ale cărei melodii sînt martorele primelor elanuri spre viață ale inimilor tinere nu este chiar atît de ușoară precum se crede îndeobște, că ea are, în orice caz, nevoie de garanția talentului, a cunoștințelor de meșteșug și, deci, de o atestare cît de cît credibilă din punct de vedere estetic. Că oricîtă vioiciune ar simula prin ritm, prin sonoritate, prin antren, melodiile împrumutate fără simț critic, de pe unde se poate, nu spun ascultătorilor nimic, deoarece le lipsește viața, autenticitatea, simțirea — simțirea noastră, tematica noastră. Că, în loc de a decalchia ritmurile și melodiile altora, ceea ce duce fatal la nivelare și despersonalizare în muzica ușoară, compozitorii și interpreții trebuie să afirme, dacă nu chiar să *salveze* specificul nostru de a simți și de a ne exprima prin cîntec.

Muzicologiei și criticii muzicale le revine datoria de a stabili precis poziția acestui gen de artă în nevoile cele mai legitime ale publicului larg, arătînd că atunci cînd produsele ei sînt bune, muzica ușoară îmbogățește și împrospătează spiritul și voința, așa cum un suc de fructe sau o prăjitură, fără a fi nici pîine, nici carne, își au rostul și valoarea lor nutritivă, stimulatoare pentru organism.

MEMENTO

George Georgescu

de Mihai BREDICEANU

Evoluția culturii românești străbate un moment cînd, datorită unor puternice personalități, distanța care o separa de treptele atinse în cultura universală este anulată subit, gîndirea românească intrînd nu numai ca factor în concertul mondial dar situîndu-se dintr-odată pe poziții dominante.

Vorbind de această primăvară (epocă) a culturii românești, mă gîndesc la primele decenii ale veacului XX, mă gîndesc la un Brâncuși, fiu de țăran din Gorj, care, dezvăluind tainele artei populare românești redă plasticei contemporane forța metaforică a liniei și puterea magică a simbolului.

Mă gîndesc la Henri Coandă care — venind dintr-o țară unde-și făceau loc primele linii ferate — stabilește principii de aerodinamică pe care se sprijină astronautica și întreaga navigație aeriană de azi.

Mă gîndesc la copilul plecat de pe plaiurile Moldovei, avînd drept zestre artistică doar cîntecele lăutarilor de la hora din sat, la George Enescu, care uimește cetățile muzicale ale Vienei și Parisului, ca să devie, dacă nu cea mai novatoare, în orice caz cea mai complexă personalitate muzicală a vremii.

Aceleiași primăveri în cultura românească îi datorăm adînca contribuție la gîndirea filozofică modernă — pe Lucian Blaga — care își recunoaște pînă la moarte matricea stilistică în spațiul mioritic românesc.

În aceeași epocă (1918), un tînăr român aproape necunoscut în țară, George Georgescu, debutează la Filarmonica din Berlin, repurtînd imediat un succes de natură să-l facă cunoscut în cele mai mari centre muzicale, să-i atragă în curînd prietenia și stima pe viață a unui Richard Strauss, Cortot, Casals sau Strawinski, să devină în scurt timp inițiatorul și apoi patru decenii conducătorul Filarmonicii din București.

Cred că nu greșesc cînd integrez această neașteptată apariție aceluiași fenomen de izbucnire a geniului românesc, la începutul acestui veac, fenomen care înlocuiește necesitatea unor dezvoltări fundamentate pe tradiție printr-o condensare de energii, de incandescențe creatoare, acoperite de veacuri — și a căror obiectivizare nu fusese posibilă în mod evolutiv ca în alte culturi.

Determinanți istorici, poate și o anumită așezare geografică, au condus, probabil, la această formă oarecum explozivă de recuperare — de recîștigare a timpului pierdut.

Într-adevăr, tînărul George Georgescu care debuta cu atît succes la Berlin în 1918, nu avea antecedente muzicale în familie. Deși excepțional dotat din copilărie, începe studiul muzicii relativ tîrziu. Își petrece adolescența în orașe de provincie în care viața muzicală — în special cea simfonică — era inexistentă.

În sfîrșit, de-abia cînd un accident îi întrerupe cariera de violoncelist, el își îndreaptă atenția spre șefia de orchestră. Cu toate acestea, George Georgescu cîștigă — cum scrie, după primul său concert, criticul german Wilhelm Klattel — „o biruință măreață, hotărîtoare" în meșteșugul dirijoral, meșteșug care practic, în sensul de azi al acestui cuvînt, nu avea în țară nici o tradiție.

Mai mult chiar, în străinătate, arta dirijatului de orchestră era relativ tînără, ca și cea de regizor de teatru. Arta interpretativă clasică și romantică nu cunoșteau rolul preponderent în spectacol și concert al direcției de scenă și al șefului de orchestră.

În cîțiva ani, tînărul maestru va fi cunoscut — și recunoscut — pretutindeni ca unul din marii dirijori ai epocii sale.

Trebuie să recunoaștem că și în cazul George Georgescu operează același miracol al afirmării bruște a neamului românesc din toate domeniile gîndirii, o dată cu faptul întregirii ființei sale naționale.

George Georgescu intuia profund adevărul că grafica muzicală nu este decît un mijloc imperfect de transcriere, de transmitere — de solidificare — a gîndirii muzicale, că partitura este un punct de plecare — un ghid de interpretare — și că pura ei realizare sonoră, ca scop în sine, ori cît ar fi de perfectă e departe de a fi un act de creație.

De aceea, pentru maestrul George Georgescu partitura era un instrument prin care căuta să lumineze lumea proprie a unei simfonii în totalitatea ei, știind că unica prezentare analitică a componentelor, a detaliilor, desființează misterul, farmecul, inefabilul care constituie însăși realitatea operei de artă.

El urmărea — cum singur spunea — „linia mare" care conferă vibrație în interpretare. Tuturor „Bekmesserilor", tăietorilor de fir în patru care își justificau interpretările cîteodată corecte, dar totdeauna sterile (cenușii), prin analize nesfîrșite asupra textului, prin așa-zisa „fidelitate" față de partitură — aserțiune absurdă tocmai prin imposibilitatea partiturii de a reda aspectul emotiv al funcției comunicative din limbajul muzical — George Georgescu le opunea liniștea olimpiană a muzicianului care, prin îndelungă contemplație a operei de artă în ansamblul ei, reușește să și-o apropie într-atît, încît să se confunde cu ea în momentul interpretării.

George Georgescu acordă prezentului în creație și factorului inspirație, o valoare unică și absolută ; pentru acest motiv, el era prin excelență dirijorul care se transfigura în concert și transfigura orchestra, fiind mai puțin un laborios și pedant pregătitor în repetiții. Ca să fie deplin înțeles, el trebuia *văzut*, trebuia

văzută acea completă contopire între ființa sa și universul sonor pe care-l construia.

Liniile energetice ale personalității lui George Georgescu s-au manifestat dicotiledonat în cultura românească, împletindu-se timp de mai bine de patru decenii cu existența primelor instituții muzicale și cu actul de creație autohton.

În viața lui George Georgescu, Filarmonica din București ocupa un loc suprem ; de la concertul inaugural al Filarmonicii din 4 ianuarie 1920 și pînă la moartea maestrului, Filarmonica se confundă cu însăși ființa sa. Ani și ani, sute de concerte răsună sub semnul baghetei sale. Primele două decenii cunosc și primele mari succese, primele turnee în străinătate, primele cununi de lauri ale muzicii simfonice naționale.

Deși, din aceste dintîi timpuri, printre membrii Filarmonicii nu mai sînt decît doi-trei veterani, întreaga orchestră păstrează amintirea acelor vremi care tind să capete împreună cu figura maestrului dispărut, o valoare de simbol.

Din cele trei epoci de directorat al Operei din București, amprenta lui George Georgescu este la fel de vie. Ca și marii săi contemporani, Furtwaengler, Toscanini, Bruno Walter, Clemens Krauss, George Georgescu era în egală măsură un mare șef de orchestră la operă sau la concert. Pupitrul operei a fost în activitatea sa, secund, dar nu secundar ; George Georgescu nu a fost un dirijor de operă de repertoriu, de rutină zilnică — chiar în sensul bun al cuvîntului. În schimb, aparițiile lui în fruntea unor spectacole de operă, la București, la Florența, la Berlin sau la Washington, deveneau adevărate evenimente, nu numai prin personalitatea muzicală ci și prin simțul — aș putea zice regizoral — cu care conducea spectacolul.

Prin excelență artist al podiumului de concert sau la pupitrul operei, George Georgescu nu a avut decît tîrziu o activitate pedagogică susținută, fiind solicitat să preia clasa de dirijorat la Conservator, între anii 1950—1953, și nu cred că avea o pasiune deosebită pentru pedagogie în sine. Nu cunosc să fi avut vreun ucenic căruia să fi vrut să-i transmită metodic meseria ; în schimb, dădea oricînd sfatul unui tînăr care i-l cerea, și spre deosebire de mulți maeștri care interzic oricui, dar în special celor de meserie să asiste la repetiții, Georgescu era fericit să lucreze cu orchestra în fața unui auditoriu, în special de tineret.

Nu se temea că „i se fură" meseria, ci dimpotrivă, în ultimii ani, se lăsa „furat", cu bucuria bunicilor ce privesc în taină pe nepoți înfruptîndu-se din pungile cu dulciuri, lăsate înadins în sertarele deschise. Știa prea bine că stilul nu poate fi plagiat fără să influențeze asupra autenticului și că imitația duce la anularea oricărui act creator de interpretare. Rămînea tehnica pură, instrumentul material al stilului, pe care o transmitea cu generozitate, „sur le vif" — „asupra lucrului".

Spunea că cei dotați o vor intui, iar celor lipsiți de talent este inutil să le-o explice, căci nu o vor putea înțelege niciodată.

Această atitudine pornea dintr-o profundă convingere că dirijatul de orchestră este o „vocație" și nu o simplă meserie și că în transmiterea tainelor ei trebuie să existe ceva din esoterismul inițierii.

Fidel, pe de o parte, concepției sale despre viziunea globală asupra operei, iar, pe de altă parte, prin temperamentul său artistic care trecea pragul incandescenței în special în prezența publicului, Georgescu nu era structural construit pentru munca adeseori agasantă a imprimărilor.

Frecventele deficiențe izvorînd din amplasament, priză de sunet, comportament necorespunzător al aparatajului, în sfîrșit probleme de detaliu în execuția muzicală, neglijabile uneori în concert dar incompatibile cu rigoarea cerută de microfon, duc la întreruperi și reluări necontenite, care erau nepotrivite cu stilul de a face muzică al maestrului. De aceea discografia rămasă de la Georgescu este în general redusă.

Și totuși, puținele sale discuri ne transmit încă și azi fiorul, farmecul, vraja, pe care maestrul știa să le creeze în sală.

Publicul îl iubea și era fascinat de prezența lui nu numai la pupitru, dar la orice apariție, în sălile de teatru sau chiar pe străzile Bucureștiului.

Spre deosebire de alții care și-au căutat realizarea personală departe de țară, George Georgescu a rămas nemișcat de nici un val, la greu sau la bine, credincios filarmonicii și publicului.

Cei ce l-am cunoscut, să închidem pentru o clipă ochii și să ni-l reînviem în minte, așa cum era la Ateneu, în fruntea orchestrei sale, în mijlocul ascultătorilor, în mijlocul nostru al tuturor.

80 de ani de la naşterea lui Sabin V. Drăgoi

„Compozitorul român trebuie să redea prin muzică ceea ce firea neamului său reprezintă mai caracteristic, mai trainic şi definitiv. Aici este izvorul originalităţii şi personalităţii artistului creator."

Sabin DRĂGOI

Se împlinesc, în această toamnă, 50 de ani de cînd Sabin Drăgoi, fiul lui Vasile Drăgoi şi al Floarei Cojan, ţărani din viţă de iobag, se statornicea în oraşul de pe malurile Begheiului. A fost o întîmplare cu totul fericită transplantul unui talent ales pe pămîntul roditor de frumuseţi al Banatului. La vremea aceea, ca şi acum, bănăţenii cîntau, cu mic — cu mare, în cor. Existau aci cele mai vechi tradiţii corale din ţară, făurite în bună parte de ţărănime. Ansamblurile corale de plugari împînziseră provincia şi se închegaseră în cunoscuta *Asociaţie a corurilor şi fanfarelor* din Banat, pusă sub îndrumarea lui Vidu. Aci s-a petrecut acel fenomen, unic pe atunci : apariţia în circuitul cultural a dirijorilor şi compozitorilor ţărani. Cine va scrie vreodată cronica regiunii, va trebui să consemneze, printre precursorii şi contemporanii lui Sabin Drăgoi, numele modeste, dar semnificative ale plugarilor : Vidu Guga, Nistor Miclea, Ion Drăghici şi ale altora, din Mîrcina, din Vărădia, din Chizătău.

De altfel, *Ruga de la Chizătău* din 1882, care întrunea 11 coruri ţărăneşti, aflate, folosind o expresie a epocii, într-o „emulare", constituie cel dintîi concurs coral din ţara noastră.

Astfel stînd lucrurile, integrarea personalităţii lui Sabin Drăgoi în climatul cultural-artistic al Timişoarei nu se putea face decît prin muzica corală. Şi aşa a şi fost. Noul cetăţean al oraşului culege şi prelucrează, cu hărnicie de albină, folclorul satelor. Preia şi conduce în concerte publice corul *„Doina"* şi mai apoi *„Banatul"*. Se bucură de colaboratori devotaţi şi entuziaşti ca Iosif Velceanu, Ioachim Perian, dar mai ales de harnicul şi competentul dirijor şi profesor, tînăr pe atunci, Lucian Surlaşiu, care după anii 30 îi va interpreta în primă audiţie cele mai valoroase creaţii cu corala *„Crai Nou"*.

Timişoara i-a fost lui Sabin Drăgoi, mai mult de un pătrar de veac, leagănul înfloririi, oraşul maturităţii sale împlinite. Aici au fost scrise celebrele coruri : *Trandafir de pe răzoare, Idilă bihoreană, Bănăţeana ;* aci şi-a încheiat monumentala sa colecţie *„303 Colinde"*, încununată de Academie cu Marele premiu *„Năsturel"*, premiu atribuit unor precursori eminenţi în cultura românească precum : Vasile Alecsandri şi Liviu Rebreanu.

La Timişoara au văzut lumina zilei Caietele de *Doine şi cîntece pentru voce şi pian*, atît de cunoscute azi : *Ş-aseară fusei pe coastă, Lumea zice că mi-s lotru, Săracă inimă bună, Ploaia-mi ploaie pe hotare* şi celelalte.

Harnic şi dăruit culegător, Sabin Drăgoi umblă prin Banat, în lung şi-n lat, şi adună mereu. Mii de cîntece, jocuri şi colinde. Se angajează la o anchetă monografică întreprinsă în comuna Belinţ de către Institutul social Banat-Crişana. Din 90 de melodii culese, alege şi aranjează 30, care vor constitui o nouă culminaţie a scriiturii sale corale şi care îl leagă de acest pămînt. Corurile Belinţului, cu toată simplitatea mijloacelor de expresie folosite, vor rămîne în fondul de aur al muzicii româneşti prin forţa lor emoţională incredibilă.

Nu este în intenţia noastră să vorbim exhaustiv despre o operă atît de întinsă ca aceea a muzicianului pe care, din iniţiativa Comitetului pentru Cultură şi Educaţie Socialistă al Jud. Timiş, îl rememorăm în aceste zile. Însă, oricît ar fi de concentrată la esenţă o expunere asupra moştenirii sale, trebuie să ne oprim la alte cîteva momente-cheie din activitatea sa. Întîi, la *Năpasta*, adică la opera care l-a consacrat definitiv în muzica românească, la opera ce îi înlocuieşte numele prin acela de „autor al *Năpastei*", spus sau scris de atîtea ori.

Năpasta a fost concepută şi finisată în oraşul nostru. „Am ales puternica dramă a lui Caragiale pentru subiectul ei profund popular, acţiune concentrată, conflict veridic şi uman, cu personaje care pătimesc, năpăstuite de soartă, fără vina lor", — mărturiseşte compozitorul.

Cu această lucrare se inaugurează un nou stil şi o nouă orientare în muzica dramatică românească. Montată şi interpretată de Opera Română din Bucureşti la sfîrşitul lunii mai 1928, *Năpasta* reprezintă un punct nodal al genului, despre care Mihail Jora avea să scrie că i-a fost dat să audă „pentru întîia oară o operă scrisă în curatul stil românesc, transpus pe un plan superior de cugetare muzicală".

Bucuria triumfului premierei, ca şi uriaşa demonstraţie ce i s-a făcut în gara Timişoarei de către cetăţenii oraşului, au rămas adînc întipărite în mintea compozitorului.

Stimulentul *Năpastei* l-a îndemnat să persiste în domeniul creaţiei de operă. Drept aceea, după 10 ani isprăveşte *Kir Ianulea*, avînd la bază nuvela aceluiaşi Caragiale. Apoi îi urmează *Horia*, necîntată încă, epopee desprinsă din istoria agitată a Transilvaniei, cu figura eroului martir, la loc central.

O lucrare aparte, prin structură şi problematică, este oratoriul *Constantin Brâncoveanu*, tablou vivant de înaltă spiritualitate al voevodului muntean, cu rădăcini adînci în melosul popular şi cultic — tradiţional. Parfumul modal,

prezent ca în nici o altă creaţie a lui Drăgoi, afectul elevat şi cristalin ce se desprinde din paginile partiturii, imprimă lucrării o trăinicie, astăzi poate abia întrezărită din motive de perspectivă în timp.

Timişoara anului 1928 îl află terminîndu-şi *Divertismentul rustic*, început la Deva, această sinteză admirabilă a tradiţiei populare, în care cinci genuri folclorice, cu vechime de veacuri multe la număr, redau plastic, în suită instrumentală, momente din viaţa satului. Încununată cu Premiul I *„George Enescu"*, suita a sunat în primă audiţie timişoreană integrală în interpretarea societăţii filarmonice locale *„Amicii muzicii"*, cu 45 de ani în urmă.

Cu salturi mari, pe firul cronologiei creaţiei sale, ajungem la *Poemul neamului*, sau *Povestea neamului*, cea mai larg dimensionată lucrare simfonică a lui Sabin Drăgoi. Prin destinaţie şi titlu, poemul acesta simfonic de mare inspiraţie întruchipează o frescă sonoră, care se suprapune picturii murale a Ateneului săvîrşită de pictorul C. Petrescu. Forţa de evocare, corespondenţa sugestivă între muzică şi pictură, ca şi prezenţa în tematică a unor moduri străvechi, fac din *Poem* o operă viabilă, scrisă cu meşteşug de virtuoz.

Sabin Drăgoi, împreună cu generaţia sa şi cu celelalte generaţii de după el, astăzi vîrstnice, a petrecut drama celui de al doilea război mondial, a apucat ziua Victoriei asupra întunericului şi a intrat în era însorită de după Eliberarea României de sub jugul fascist. Departe de a osteni, condeiul compozitorului îşi continuă munca creatoare în orînduirea cea nouă, parcă mai febril ca niciodată. Prefacerile adînc structurale, petrecute în viaţa ţării pe drumul larg al socialismului, procesul de dezvoltare şi consolidare a culturii socialiste, îl găsesc pe Sabin Drăgoi în primele rînduri. Cei peste 20 de ani din ultima etapă a vieţii sale mărturisesc o aderenţă, am putea zice organică, şi un devotament fără prihană pentru ţara sa izbăvită de jugul exploatării. La tot pasul, în tot ce a scris după 23 August, se găsesc înnoiri de formă şi conţinut.

Să amintim întîi despre cîntecul de masă, despre cele peste 30 de coruri, inaugurate prin acel *Imn al muncii*, scris în vreme ce participa la demonstraţia oamenilor muncii timişoreni, de 1 Mai 1945 ; sau Poemul simfonic *La moartea unei tovarăşe căzute în ilegalitate*, în care zugrăveşte figura unei luptătoare antifasciste, decedată în închisoare. Lucrarea a fost scrisă în cinstea celei de-a 30-a aniversări a P.C.R. În ea, compozitorul urmăreşte atent şi ardent uriaşele primeniri.

Îl impresionează efortul de electrificare a ţării, ca şi perspectiva construirii Hidrocentralei de la Bicaz ; ca urmare, dă la iveală cantata *Mai multă lumină*, cu imagini de pe valea Bistriţei şi cu apoteoza luminii ţîşnită din apă.

Cam în aceeaşi perioadă se apucă şi isprăveşte amplul oratoriu *Povestea Bradului*, izvorît din viaţa muncitorilor pădurii şi închinat lor, în care episoadele corale şi frumuseţea descrierii înălţimilor montane alcătuiesc coloana vertebrală a lucrării.

Din bogata activitate componistică de după Eliberare, desprindem Suitele sale pentru orchestră. Una dintre ele, *Petrecere populară*, scrisă nu mult înaintea plecării definitive a compozitorului la Bucureşti, evocă, spre sfîrşit, Caraşul bănăţean, printr-o baladă de o neasemuită frumuseţe, denumită sugestiv de autor, *A fost odată*.

Cealaltă, *Mitrea Cocor*, poate cea mai valoroasă din suitele de după război, este extrasă din muzica pentru film, după romanul cu acelaşi nume al lui Mihail Sadoveanu. În şapte părţi, suita aceasta programatică cuprinde principalele episoade ale romanului.

Îşi aduce aminte de neostenita sa pasiune de culegător, de viaţa de folclorist, ca şi de nobila figură a lui Béla Bartók, alt pătimaş culegător de nestemate din creaţia anonimă, căruia îi dedică în 1953, la 10 ani de la moarte, o *Mică suită de dansuri populare* şi liedul intitulat plastic *Peregrinare cu straiţa*.

Îl atrag, ca un magnet, locurile natale. Aşa încît, de la o vreme îşi petrece vacanţele, împreună cu familia sa, la Seliştе, unde, cu colaborarea soţiei sale Ana Sidonia, scrie, după Petre Dulfu, libretul şi muzica operei *Păcală*. Această operă comică, destinată copiilor, evocă isprăvile eroului legendar cu acelaşi nume, printr-o acţiune localizată în părţile făgărăşene.

Sabin Drăgoi, omul, a fost creionat prin cuvintele nemuritoare ale lui Tudor Arghezi : „Am avut plăcerea să cunoaştem pe Domnul care poartă numele de Sabin Drăgoi, simplicitatea lui leală, înfăţişarea lui puternică de zimbru cu obrazul palid şi greu şi să strîngem bărbătească lui mînă masivă de bronz. În ochii lui umezi, scăpăraţi de o negreaţă de fier fulgerătoare, am identificat ceea ce nu se zăreşte decît în fundul apelor, în vîrful piscurilor înstelate şi-n căutarea sigură a sălbăticiunilor răpitoare din văzduh."

Sabin Drăgoi, răsplătit de România socialistă cu înalte distincţii, cu titluri, nu este astăzi numai al Timişoarei, al Banatului, ci al ţării întregi.

Timişoara, leagăn al înfloririi sale creatoare, oraş al maturităţii sale artistice, îi aduce astăzi un omagiu pentru înfăptuirile şi hărnicia dovedită în tot ce a creat.

Fie ca amintirea lui Sabin Drăgoi să dăinuie mereu în mintea noastră, fie ca opera sa să înnobileze prin frumuseţea ce o conţine, sufletele celor care vin după noi.

Ion ROMÂNU

adoptat aceeași soluție ca și Avy Abramovici, în concertul susținut cu Orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu" în 1972, adică plasînd cele 10 canoane în ordine neîntreruptă, precedate de Ricercarul la trei voci și urmate de Trio-Sonata și de Ricercarul la șase voci. Îmi mențin și în prezent preferința pentru soluția lui Yehudi Menuhin, care plasează Trio-Sonata la mijloc, între cele două grupuri de cîte 5 canoane, de o concepție clar diferențiată, ceea ce aduce în plus și o varietate de atmosferă.

Cît privește instrumentația, Ludovic Baci a adus o contribuție proprie, nu lipsită de interes, neglijînd întrucîtva clavecinul (căruia mai toate versiunile existente pe disc îi rezervă cel puțin Ricercarul la trei voci, dacă nu și pe cel la șase voci), în favoarea unor instrumente de suflat ca blockflöte, flaut traversier, oboi, corn englez, fagot. Este o soluție care se apropie de aceea a ansamblului „Ars Rediviva" din Praga și sub raportul folosirii coardelor (în cazul de față două viori, violă, violoncel, viola da gamba, contrabas), mai ales acolo unde vocile prezintă o importanță egală. Punctul culminant, din punct de vedere interpretativ, a fost atins în *Trio-Sonată*, unde flautul (Macovei), clavecinul (Dan Victor) și vioara (Ercse-Baci) au știut să imprime lucrării stabilitatea de tempo, fără a exclude suplețea și nici acele opoziții subtile, care fac să reiasă admirabila textură contrapunctică a lucrării. În rest, execuția a fost onestă, fără a demonstra însă calități ieșite din comun. Așteptăm de la Ludovic Baci și de la orchestra sa de muzică veche manifestări pe măsura posibilităților lor indiscutabile, care să atragă publicul nu numai prin structura programului, ci și prin nivelul înalt al interpretării.

E. E.

Muzică vocală americană

Biblioteca americană ne-a oferit la deschiderea stagiunii curente, două seri consecutive de muzică vocală americană, în cadrul cărora am luat contact cu realizările mai vechi și mai noi, în tot cazul contemporane, ale unor compozitori din Statele Unite.

Unul dintre aceștia, ca William Schuman, de pildă, reprezentant proeminent al muzicii americane, este cunoscut, îndeosebi ca simfonist. Maestru al contrapunctului, l-am aflat și un talentat melodist, fără efecte facile, în cele *Patru Canoane* ascultate. Foarte interesant și compozitorul Scott Joplin, în cîntecele sale luminoase, unele vesele, scrise pentru patru voci. El este cel dintîi compozitor care a pus pe note anumite improvizații specifice jazz-ului.

Am urmărit de asemenea o retrospectivă Charles Ives, organist și compozitor de notorietate (1874—1954), constînd dintr-o seamă de selecțiuni din lucrările sale. În general, caracterul acestora a apărut sentimental, neoromantic și de o accesibilitate directă, imediată.

Dintre alți compozitori ascultați ca Stephan Foster, William Bland, vom menționa pe William Vollinger cu *Sonete pentru patru soliști vocali.* A fost interesant, îndeosebi, sonetul în care a cîntat tenorul cu multă cantabilitate. Particularitatea (ca scriitură) consta în aceea că, la un moment dat interpretul făcea o pauză relativ lungă ; ascultătorii credeau că s-a terminat, apoi cîntecul era continuat...

Vom cita, de asemenea pe Henry Cowel pentru piesele sale în care... stînga nu știa ce făcea dreapta. Vrem să spunem în mod concret că pianul cînta o muzică atonală, uneori bitonal, modulantă, care nu avea nici o legătură cu cîntul foarte diatonic, de o melodicitate expresivă și de mare accesibilitate al cvartetului vocal. În ciuda acestei bizarerii, muzica lui Cowell este atractivă, picantă, foarte interesantă. Concertul s-a terminat cu muzică de John Cage. Inițiatorul „pianului preparat" a avut și are apărătorii ca și detractorii săi. În piesele ascultate, *Compoziție pentru trei voci* și *Pomul de Crăciun,* ne-a oferit de asemenea o „probă" de folosire a instrumentului și a vocilor într-un chip cu totul insolit. După un ceremonial specific, cînd interpreții au făcut cu o seriozitate și într-o tăcere impresionante, puțin comice, anumite măsurători asupra coardelor pianului, pentru a stabili, probabil, unde să situeze călușeii sau punctele de întrerupere ale unora dintre strune, ei au coborît prin sală șușotind pur și simplu, cînd nu înălțau cîntul lor foarte ezoteric la extremele zone ale registrului acut. Pianistul avea libertățile lui, socotind, ca de regulă, instrumentul îndeosebi percutant ; întrucît capacul era ridicat, lovea cu pumnii... sub pian.

Lăsînd la o parte latura burlescă a execuției și în general ciudățeniile proprii muzicii lui Cage, nu putem să nu recunoaștem curentul generat de originalul compozitor și, îndeosebi aportul său la lărgirea sensibilă a spectrului sonor, prin cunoscutele-i procedee, îndeosebi prin înglobarea eficace și a zgomotelor în muzică.

În sfîrșit, cuvinte de laudă pentru formația *New York vocal arts ensemble,* alcătuită din Rosalind Rees (soprană), Linda Eckard (altistă) John Adler (tenor), Jan Opalach (bariton) și Raymond Beegle (pian). De-a-lungul celor două concerte au cîntat cu o atrăgătoare muzicalitate și cu o sensibilitate gingașă. Voci totodată juste și bine școlărite. Intensitățile sonore au fost dozate cu gust și în armonie, sub acest raport, cu pianul. S-a cîntat cu distincție, cu eleganță.

Au fost două seri interesante și plăcute care ne-au desvăluit unele aspecte mai puțin cunoscute ale muzicii vocale americane contemporane.

J. V. PANDELESCU

Recitalele Schwarzkopf

Deci publicul nostru atît de receptiv la frumos, țara noastră cu miraculoasele-i și multiplele-i puncte de atracție au determinat-o pe celebra artistă să revină la București. Și probabil, va mai reveni.

Elisabeth Schwarzkopf este o mare cîntăreață. Ea este intrată în istoria muzicii, a celebrităților artei cîntului ; și pe drept cuvînt.

În scenă, are o prestanță maiestuoasă ; secondată cu discreție și reticență de excepționalul pianist Geoffrey Parsons. Nu uităm că această spectaculoasă artistă are la activul său interpretări de răsunet mondial : Musetta, Suzana, Zerbineta — debuturile

sale pe scena operei din Viena, acum peste treizeci de ani... Apoi de la rolurile de coloratură a trecut treptat la cele de soprană lirică (Donna Elvira, Mareşala etc.) pentru a fi creatoarea, în 1951, a Annei Trulove în opera *Rake's Progress* de Strawinsky. Pe artistă şi-au disputat-o cele mai mari scene şi cele mai de seamă Festivaluri internaţionale, pentru a nu mai vorbi de dirijori — de la Furtwängler pînă la Karajan.

Dar Elisabeth Schwarzkopf a fost şi rămîne o mare interpretă a liedului, aşa cum ne-a apărut şi în serile celor două recitaluri.

Este adevărat că repertoriul său înscrie lied-ul german, am spune în exclusivitate. Dar ce nume au figurat şi de data aceasta ? Cei mai mari maeştri ai genului.

Ne-a impresionat odată mai mult elasticitatea, vrem să spunem capacitatea artistei de a fi pe rînd însorită, entuziastă, exuberantă, apoi şăgalnică, aducînd uneori o tentă de umbră pentru a deveni, cînd lucrarea abordată o cere puternic interiorizată şi intens dramatică.

Din Schubert ne-a oferit piese nu dintre cele mai cunoscute. Dar tot ce a cîntat a purtat acea pecete unică specifică muzicii marelui vienez.

O bună parte din lied-urile schubertiene au cîntat natura : *Cîntecul în mijlocul naturii, Credinţa în primăvară, Dor de primăvară* — în care interpreta a apărut foarte volubilă, de o triumfătoare tinereţe, solidară cu sentimentele exprimate de muzică şi poezie. Alteori, ca în romanţa *Rosamunde* am avut sentimentul calmului, al liniştei, aici dominantă. Să notăm acele pînze de fond sonor realizate de pianist cu o nesfîrşită gingăşie precum şi accentele cu care puncta debitul vocal — totul însă cu o rezervă, cu un tact desăvîrşit. *Teiul* — această melodie simplă, sentimentală, în tonalitate minoră, redată cu dramatism, a făcut loc cunoscutei melodii, de asemenea dramatică, a *Flaşnetarului* în care cei doi interpreţi au rivalizat în a-i reda melancolia ei dulce şi comunicativă.

Lirica schumanniană a fost prezentă între altele prin *Dialog în pădure, Lin vîslesc aici* şi *Cînd prin piazetta,* lied-uri aparţinînd ciclului de cîntece veneţiene. Soprana, care a cîntat aproape tot timpul în piano şi în mezza-voce, uneori doar şoptind poezia şi muzica, desigur, cu multă expresivitate, „a dat" o intensitate vocală deosebită în prima piesă, cîntată puternic şi luminos, cu acute viguroase. Cea de a doua piesă a fost redată realmente lin, cum spune cîntecul dar şi cu momente de expansiune, în cea de a doua perioadă care a fost foarte însufleţită.

Brahms, care se bucură de reputaţia unui compozitor adesea îngîndurat, un compozitor „al nordului" a figurat cu o muzică vioaie, de o mare vitalitate — ceea ce a fost grăitor şi pentru preferinţele interpretei. Am urmărit *Colo jos, în vale,* muzică generoasă, evocatoare, apoi *Vînătorul,* căreia Elisabeth Schwarzkopf i-a imprimat o notă eroică şi *Salamandra* cîntată cu mult nerv, cu vivacitate şi prospeţime. Mahler a fost prezent într-unul din programe cu piese despre care nu am putea susţine că reprezintă chiar esenţa artei sale, dar care au vădit totuşi, acea amprentă melodică specifică şi pentru a ne referi şi la acompaniamentul pianistic, acea economie şi transparenţă, acele îndrăzneli armonice caracteristice, pe care cîntăreaţa le-a agrementat cu melodiile respective, frazînd cu o impecabilă ţinută artistică : indiscutabila-i justeţe a intonaţiei s-a acomodat bine cu acele glissandi realizate cu farmec în *Respiram o mireasmă alinătoare* iar în *Povestioară de pe Rhin* stilul adoptat a fost spiritual şi exuberant, în acord perfect cu melodia în măsură ternară.

Preferinţele cîntăreţei s-au afirmat în ambele recitale prin locul important acordat lui Hugo Wolf şi Richard Strauss.

Ca de regulă, pianul a jucat un rol de seamă îndeosebi în lied-urile lui Hugo Wolf, acest „Wagner al lied-ului" cum a mai fost numit. Ca o adevărată mare artistă, Elisabeth Schwarzkopf s-a substituit sensibilităţii atît de frămîntate a muzicianului, redîndu-ne cu un lirism pe care am fi bucuroşi — şi vom avea, credem, prilejul, încă în cursul acestei stagiuni — să-l reîntîlnim. Cu o mare frumuseţe a redat *Primăvara,* apoi cu un adînc sentiment dramatic ce oglindea aderenţa intimă, interiorizată, a artistei la creaţia lui Wolf : *O, gîndeşte-te, sufletul meu, Căpşorul* şi *Nu te încrede în iubire.* Aici pianistul a desfăşurat cu o înaltă măiestrie adevărate bijuterii armonice, îndrăzneţe deseori, neconsonante dar extrem de agreabile, ele neviolentînd, cu nimic, urechea. Tot astfel în *Soarele celor fără somn* ca şi în *La umbra buclelor* partitura pianului reprezintă o adevărată capodoperă prin rafinamentul, prin subtilitatea ei pe care Geoffrey Parsons ne-a restituit-o cu discreţie şi profundă pătrundere. Vom cita de asemenea *Ţiganca,* pentru voluntarismul acelor acorduri bruscate, pentru stilul cu totul original al muzicii, deosebit de expresiv, cînd cei doi parteneri au strălucit la egalitate.

Pentru celălalt emul al lui Wagner, cîntăreaţa s-a arătat egal de pasionată oferindu-ne o selecţie de lieduri de o remarcabilă valoare muzicală, unele mai puţin cunoscute ca Trei lied-uri ale Ofeliei din „Hamlet" de Shakespeare, *Linişteşte-te suflete* în care pianul cu accente dramatice a susţinut ideal, cu discreţie, cîntul serafic al interpretei ce a avut totuşi, spre final, sunete puternice şi foarte înalte, realizate cu o forţă de-a-dreptul juvenilă. În *Ce mînie, chinuri şi durere,* a avut, la răstimpuri, un exemplu mai puţin obişnuit, de cînt cu gura închisă — emisie cu totul originală a cîntăreţii, pentru ca în *A spus, nu rămîne aşa* să ne ofere un cînt mai puţin de lied cît de operă-mare, unde Elisabeth Schwarzkopf s-a dezlănţuit în plenitudinea vocii, alături de partenerul său care ne-a oferit, permanent de altfel, exemplele cele mai evidente de colaborare rodnică ale unui pianist de disponibilităţi tehnice şi artistice rar întîlnite.

Deşi am avea de făcut observaţia că Elisabeth Schwarzkopf şi-a cantonat preferinţele numai la lied-ul german, deci o îngustare evidentă a repertoriului respectiv, trebuie să arătăm că pe acesta îl prezintă la nivelul cel mai înalt, fără să ascundem, totodată, că artista înţelege să-şi menajeze permanent vocea — ceea ce reprezintă desigur, încă o componentă a artei sale, demnă a fi privită cu atenţie de către cîntăreţi.

J.V. P.

Orchestra „Camerata"

Înaintea plecării la Concursul de orchestre de cameră neprofesioniste din Berlinul occidental, dotat cu premiul „Herbert von Karajan", formația „Camerata" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a prezentat — în cadrul unui concert susținut la sediu — programul cu care se va prezenta la competiție. A fost un prilej binevenit pentru a putea aprecia stadiul actual atins de această orchestră sub conducerea dirijorului ei permanent, Paul Staicu. Impresia produsă a fost dintre cele mai favorabile : tinerii instrumentiști cîntă cu multă dăruire, dar totodată supunîndu-se unei discipline artistice, care asigură interpretărilor lor precizia atacurilor, omogenitatea sonorității compartimentelor, corectitudinea intonației.

De la început, calitățile acestea s-au impus în *Serenada în Sol major „Eine kleine Nachtmusik" KV 525* de Mozart, executată cu acuratețe și exactitate (ceea ce nu înseamnă puțin lucru în condițiile transparenței limbajului mozartian), chiar dacă grația melodică și delicatețea sentimentului ar fi suportat o preocupare sporită. În plus, *Finalul* a fost parcurs într-un tempo puțin prea rapid, ceea ce a determinat ca unele note să fie trecute „pe deasupra".

Mai apropiată de posibilitățile (și poate de preferințele) formației ne-a apărut *Muzica pentru coarde* de Dan Voiculescu, o lucrare vădind predilecția autorului pentru efectele orchestrale cele mai diverse, mai degrabă decît pentru stringența arhitectonicii și substanța materialului muzical propriu-zis. De la intrarea treptată a unor instrumente, trecînd prin diferite frînturi de fraze, pînă la „climaxul" final, piesa oferă interpreților prilejul de a-și afirma virtuozitatea individuală și colectivă (uneori pe parcursul unor pasaje aleatorice), ocazie pe care instrumentiștii „Cameratei" au folosit-o din plin.

O certă reușită interpretativă a constituit-o *Concertul pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu, bine nuanțat, cu treceri subite de la *piano* la *forte* și invers, dar și cu crescendi expresive către puncte culminante ample sau cu *decrescendi* spre pianissime imateriale, ca în foarte izbutitul final al părții a doua.

Unde tinerii interpreți s-au întrecut pe sine a fost însă în *Simfonia nr. 14 op. 135* de Dmitri Șostakovici, o lucrare străbătută de opoziția dintre viață și moarte, așa cum rezultă deopotrivă din versurile folosite pentru cei doi soliști vocali (aparținînd poeților Federico Garcia Lorca, Guillaume Apollinaire, Rainer Maria Rilke și Wilhelm Küchelbecker, un decembrist prieten cu Pușkin) și din muzica de profund tragism — însă niciodată pesimistă — a compozitorului. Ceea ce realizează Șostakovici în această *Simfonie*, cu mijloacele restrînse ale unei orchestre de cameră, ține de domeniul celei mai înalte măiestrii de polifonist și de orchestrator. Uneori, mijloacele folosite sînt de o extremă simplitate, dar de maximă eficiență, ca de pildă în intermezzo-ul orchestral din partea *În închisoarea Santé*, în care se obțin efecte de colorit surprinzătoare prin folosirea corzilor divizate, unele cîntînd *pizzicato*, altele *col legno*, totul în *staccato*. Alteori, ca în partea *Sinucigașul*, un simplu contrapunct al sopranei cu violoncelul creează o atmosferă impresionantă. Meritul orchestrei „Camerata", al dirijorului Paul Staicu, al celor doi soliști vocali (soprana Virginia Manu și basul Mircea Moisa de la Opera Română din Cluj) și al violoncelistului Mirel Iancovici (solist în numeroase pagini dedicate instrumentului său) este de a fi înțeles în adîncime sensul mesajului lui Șostakovici și de a-l fi redat în cadrul unei interpretări pline de tensiune dramatică, pe care publicul a urmărit-o cu atenția încordată. Nu încape îndoială că o asemenea interpretare trebuie să impresioneze publicul și juriul Concursului pentru care s-a pregătit orchestra „Camerata".

E. E.

PREMIERĂ LA TEATRUL DE OPERETĂ

„Răspîntia" de Florin Comișel

Zilele fierbinți din preajma lui 23 August 1944, în cursul cărora pregătirile pentru insurecția națională armată antifascistă și antiimperialistă — desfășurate în condițiile aspre ale ilegalității — se apropiau de momentul culminant al dezlănțuirii atacului hotărîtor, au inspirat pînă în prezent mai multe creații destinate scenei lirice, însă restrînse la genurile operei și baletului. Dar oare n-ar putea fi tratată această temă și într-o lucrare de genul operetei ? Dacă, pentru a răspunde la această întrebare, ne referim la tipul operetei clasice vieneze, așa cum a fost consacrat de Johann Strauss, Franz Lehár și Emmerich Kálmán, răspunsul va fi categoric negativ. Un fapt istoric cu implicații decisive pentru destinul unui popor, desfășurat în condiții adeseori dramatice, cu sacrificii de vieți omenești, nu poate constitui tema unei opere de artă cu profil net distractiv, categorie în care se încadrează operetele din perioada amintită. Răspunsul ar putea însă fi altul, dacă ne vom gîndi că în zilele noastre opereta virează tot mai accentuat către genul „musical"-ului, bazat pe librete inspirate din aspecte complexe ale vieții, care includ adeseori și momente dramatice. Pe de altă parte, întorcîndu-ne către izvoarele operetei, vom constata că satira politică virulentă, destinată să demaște tarele unui regim corupt, capabil să-și asigure supraviețuirea temporară doar prin oprimarea maselor populare, a stat la baza multor creații ale unui Jacques Offenbach în perioada deceniului al 7-lea al veacului trecut.

Există așadar argumente care pledează în favoarea tentativei de a realiza o operetă pe tema „marii răspîntii" pe care a însemnat-o ziua de 23 August 1944 în viața poporului român. Ideea de la care au pornit autorii acestei tentative — compozitorul Florin Comișel și libretiștii Cezar Țipa și Ed. Ardan — a fost de a evoca, prin mijloacele operetei, atmosfera caracteristică din perioada imediat anterioară dezlănțuirii insurecției : mizeria maselor muncitoare, secătuite de exploatarea capitaliștilor și mînate într-un război care nu era al lor, în opoziție cu huzurul claselor avute, mînă în mînă cu ocupanții hitleriști. Pe acest fundal — prilej de a crea deopotrivă tablouri de ansamblu cu colorit dramatic și scene de acerbă satiră — se desfășoară acțiunea operetei *Răspîntia* în cursul căreia hotărîrea de luptă a clasei muncitoare condusă

de Partidul Comunist se manifestă printr-o serie de intermezzo-uri simbolice de balet modern, în timp ce o acțiune conspirativă concretă — condusă de oameni curajoși ca Șerban Mirescu (travestit în colonelul de gestapo Fuchs von Fuchs) și profesorul inginer Vlad Dorianu, ajutați de actorul Mihai Veniamin, fotograful Ionescu și tînăra Maria — duce la o serie de acte de sabotaj, iar în seara zilei de 23 August, la dezarmarea unor ofițeri naziști și la dezamorsarea unor mine pregătite de aceștia pentru aruncarea în aer a fabricii de armament a industriașului Jean Gornea, acum necesară continuării războiului împotriva armatelor hitleriste. O bună parte din această acțiune are loc în condițiile tradiționalului teatru de proză. Muzica intervine de regulă către sfîrșitul scenelor, pentru a întări o idee și a-i da forță generalizatoare, fie sub forma unor arii și duete, fie sub aceea a unor ansambluri corale sau coregrafice. Printre momentele solistice mai inspirate, pot fi citate aria lui Dorianu *La răspîntie de drumuri* (evocatoare a titlului operetei și conținînd esența mesajului lucrării), duetul Veniamin — Ionescu, *Să fii om de omenie* (conturînd calitățile morale ale unui om adevărat), cele două arii ale Ioanei Mirescu — fiica lui Gornea și soția lui Șerban Mirescu —, ambele de factură lirico-dramatică, aria în gen de cuplet a lui Ionescu, *De unde te cunosc pe dumneata*, aria Mariei *Cînd o fi să-mi sune ceasul* etc. Acestora li se adaugă cîteva tablouri muzicale de ansamblu, printre care cel introductiv evocă ambianța străzii bucureștene în zilele lui iulie 1944, cu leitmotivul obsedant al văduvelor de război, iar cel imediat următor creează imaginea sugestivă a unei adunări muncitorești conspirative. Recepția în casa industriașului Gornea oferă prilejul unei șarje muzicale mergînd pînă la caricatură, pentru ca ansamblul ce urmează, în care toți invitații își unesc glasurile pentru a cere „Bombe, tunuri, gloanțe", să îmbrace de asemenea haina satirei. Prin opoziție, corul final al actului I *(Așa cum știm)* aduce calmul și hotărîrea de acțiune a muncitorilor încrezători în viitorul luminos al cauzei lor. Un nou prilej de pamflet muzical îl oferă scena în care Maria antrenează un grup de soldați hitleriști la dans, pentru a-i opri să acționeze împotriva lui Mirescu — Fuchs. În final, o amplă apoteoză corală subliniază satisfacția poporului de a fi realizat „răspîntia" și de a fi pus bazele pentru deschiderea unei noi ere, a construcției pașnice, în istoria poporului român. În general, muzica este strîns legată de evenimentele scenice pe care este chemată să le sublinieze. Caracterul ei și mijloacele folosite variază după natura scenelor și a personajelor. Astfel, în momentele corale se folosesc intonații de cîntece revoluționare, ariile Ioanei și ale profesorului Dorianu se apropie de genul operei, ariile lui Ionescu îmbracă un caracter estradistic, duetele Veniamin — Maria se inspiră din opereta clasică vieneză. S-ar părea că eclectismul acesta dăunează unității de stil a operetei. Dar este *Răspîntia* o operetă ? După părerea noastră, avem de-a face mai degrabă cu un spectacol muzical „sui generis", care folosește mijloace dintre cele mai variate, în măsura în care ele pot să contribuie la valorificarea sensului scenelor respective. Să nu căutăm așadar etichetarea lucrării, ci să ne mulțumim cu constatarea că autorii au depus eforturi meritorii pentru a îmbogăți repertoriul de teatru muzical inspirat din realitățile istoriei contemporane a patriei noastre. Desigur, libretul nu strălucește printr-o originalitate ieșită din comun, unele din scene și chiar din personajele lucrării prezintă asemănări izbitoare cu scene și personaje întîlnite în alte opere, balete, piese de teatru sau filme create în anii din urmă. Dar ceea ce merită a fi evidențiat aci este temeritatea autorilor de a dedica un asemenea spectacol teatrului de operetă și de a folosi mijloace în bună parte familiare publicului unui asemenea teatru, pentru a încerca atragerea lui spre o artă cu conținut.

Dacă lucrarea în sine poate determina unele opinii contradictorii, în schimb spectacolul realizat de Teatrul de Operetă merită întreaga prețuire. Ne referim aci îndeosebi la regia plină de fantezie și de inventivitate a lui George Zaharescu, la scenografia de remarcabilă forță sugestivă a lui Arminio Iordănescu, la coregrafia modernă a Mihaelei Atanasiu, la „forța de șoc" a corului pregătit de Florin Sămărescu și la conducerea muzicală energică și precisă a lui Constantin Rădulescu. Interpreții s-au străduit, la rîndul lor, să facă față cerințelor partiturii și ale regiei. Unii au reușit să creeze tipuri, atmosfere, să convingă publicul, alții au fost pe alocuri depășiți în posibilitățile lor sau poate insuficient serviți de un text nu întotdeauna inspirat. În prima categorie notăm cuplul Constanța Cîmpeanu (Maria) — Toni Buiaiei (Veniamin), plini de temperament și de vitalitate, alături de George Hazgan (Ionescu), actor de compoziție cu mari resurse expresive, capabil să „încălzească" publicul aproape în orice rol, și de Iancu Groza (Gornea). Mai puțin ne-au satisfăcut Cleopatra Melidoneanu (Ioana), Elizeu Simulescu (Dorianu), N. Ionescu-Dodo (Fuchs) și Lia Turovski (D-na Gornea), primii doi exprimînd sentimentele cu o sinceritate ce trece greu rampa, al treilea — obișnuit cu roluri „negative" — nereușind să convingă în scenele în care apare ca un erou revoluționar, iar cea din urmă ducînd caricatura dincolo de limitele ei firești.

Dincolo de aceste rezerve, spectacolul Teatrului de Operetă se înscrie ca o certă reușită a colectivului în strădania sa de a „exprima în felul propriu genului de operetă, spiritul nou, vibrația patriotică și umanistă a unei vremi de răspîntie istorică", cum se exprimă directorul teatrului, Petre Codreanu, în programul de sală. În mod evident, membrii ansamblului au dorit să ofere acestei creații românești — mai actuală ca oricînd într-un an în care se aniversează împlinirea a trei decenii de la evenimentul istoric evocat în spectacol — condiții optime pentru a fi urmărită cu interes de un public cît mai larg. Ceea ce este desigur spre cinstea lor. **E. E.**

Cluj Napoca

Toamna muzicală 1974

Desfășurată în anul aniversării a trei decenii de la Eliberare și închinată Congresului al XI-lea al Partidului Comunist Român precum și aniversării a 1850 de ani de la atestarea municipiului Cluj-Napoca, ediția festivă a tradiționalului festival a inclus numeroase compoziții valoroase, în tălmăcirea unor forma-

ții și soliști prestigioși. Publicul din Cluj, statornic iubitor al muzicii de valoare, a umplut seară de seară, între 1 și 12 octombrie, sălile festivalului. A fost cel mai mare succes de public clujean ; uvertura *Romeo și Julieta* de Prokofiev a fost bisată, recitalul organistului Erik Lundkwist (Suedia) s-a repetat. S-a realizat dorita colaborare cu instituțiile muzicale clujene : Conservatorul „George Dima" a fost reprezentat de corul „Cappella Transsylvanica", iar Opera Română a participat cu lucrarea clujeanului Nicolae Bretan, *Horia*. Un alt element nou, valoros și îmbucurător : colocviul de muzicologie cu participare națională. În fine, niciodată publicului nu i s-a mai oferit atîta muzică românească, variată și de calitate. Lucrările au aparținut compozitorilor : George Enescu, Tiberiu Olah, Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, Tudor Jarda, Vasile Herman, Ștefan Niculescu, Cornel Țăranu, Mihai Moldovan, Nicolae Brînduș, Dan Constantinescu.

Din repertoriul universal au fost prezentate lucrări de Stravinski, Boulez, Varèse, Xénakis, Schönberg, Șostakovici, Bartók, Haciaturian și mulți alții.

Formațiile Filarmonicii : orchestra simfonică „Ars Nova", corul, cvartetul „Pro camera", orchestra de cameră, alături de corul Conservatorului „George Dima", de soliștii Agneta Kriza și Ștefan Ruha și de ansamblul Operei Române, au confirmat cu strălucire valoarea tradiției muzicale a Clujului. Deosebit de prestigioșii oaspeți străini : orchestra O.R.T.F. din Paris, pianistul francez Yuri Bukoff și organistul suedez Erik Lundkvist au dat Festivalului ținuta și răsunetul internațional pe care Clujul muzical îl merită.

Colocviul de muzicologie, avînd ca temă *„Patriotismul și vocația universală a muzicii românești"* a unit eforturile muzicologilor din București, Cluj și alte centre, în acțiunea de cercetare și de sprijinire teoretică a tuturor domeniilor vieții noastre muzicale.

O mare parte din statornicul și exigentul public l-au constituit tinerii din Cluj, entuziaști iubitori ai muzicii și interpretării de ținută.

În încheierea Festivalului, dirijorul Adrian Sunshine și pianistul David Burge, împreună cu orchestra Filarmonicii, au interpretat lucrări de Enescu, Gershwin și Șostakovici.

Mircea BEJINARIU

Colocviu de muzicologie

Chiar la mijlocul perioadei de desfășurare a festivalului clujean, duminică 6 octombrie 1974, orele 9, Filarmonica de stat din Cluj și Conservatorul de muzică au organizat un colocviu de muzicologie cu tema „Patriotismul și vocația universală a muzicii românești", la care au participat muzicologi din București, Tg. Mureș și Cluj (cei din Iași, din cauze obiective, n-au putut veni la această reuniune). Atît tema acestui colocviu cît și referatele ținute au suscitat un viu interes auditorului din sala Asociației scriitorilor clujeni. Prezentăm în continuare pe vorbitori, temele referatelor, precum și cîteva idei din conținutul lor.

Zeno Vancea a dezvoltat tema *Tradiție și inovație în muzică* — un referat amplu, plin de idei interesante, din care am reținut adînca incursiune în istoria stilurilor, aportul fiecărui popor și a fiecărei generații la dezvoltarea artei muzicale. Desigur, referirile la muzica românească, la contribuția muzicienilor români la dezvoltarea limbajului muzical universal nu au fost lăsate deoparte.

Romeo Ghircoiașiu a prezentat o altă temă interesantă : *Umanismul și conceptul de patriotism* — patriotismul artei înaintașilor, patriotismul artei noastre socialiste, care se înscrie în marile coordonate ale umanismului.

Vasile Tomescu s-a concentrat în jurul temei *Național și universal în muzica românească* — în centrul căreia a vehiculat ideea „patriotismului și a vocației universale a muzicii românești". După ce a scos în evidență romanitatea culturii românești în general și a culturii noastre muzicale, arătînd că întreaga creație a precursorilor trebuie să devină o realitate vie în conștiința noastră. Este necesar să existe o legătură profundă a artei cu crezul națiunii pe care aceasta o reprezintă. A transpune în versiune românească idei ale culturii universale, în modalități infinite, poate oricînd să prezinte și fenomenul invers, idei și mituri românești să fie împrumutate culturii universale — astfel încît ideile mari ale națiunii noastre, datorită geniului compozitorilor, să treacă în domeniul artei universale.

Liviu Comes a susținut referatul cu tema *Muzica și educația patriotică a tineretului*, arătînd concret acțiunile educative întreprinse în cadrul Conservatorului de muzică din București în această direcție. Trebuie să existe un raport firesc între creatori și consumatori ; limbajul muzical trebuie învățat, însușit, și în această privință școala are cel mai important rol în educația tineretului, care trebuie făcută și desăvîrșită aici, în diverse etape de învățămînt. Răspunderea pentru educația muzicală — care trebuie să fie sistematică și de durată — o au cadrele didactice, dar și muzicienii înșiși prin creațiile lor.

Gheorghe Firca a vorbit despre *Spiritul național, criteriu estetic în dezvoltarea noii muzici românești.* El a precizat că legăturile muzicienilor români cu mișcarea universală au devenit mai apropiate — compozitorii generațiilor mai tinere avînd conștiința apartenenței la cultura națională, dar și la cea universală. Spiritul național este o constantă a muzicii românești, care-i dă o individualitate bine definită. Ideea de școală națională este tipic ilustrată de muzica românească.

Aurel Stroe a prezentat un punct de vedere sincronic, făcînd abstracție de categorii stilistice, despre *problema simultaneității și a succesiunii în înțelegerea fenomenului muzical.* Un sistem cu autoreglare — ce cuprinde în el legile desfășurării care ne fac să nu ieșim din sînul acestui material dat. Trecerea de la o stare la alta poate fi interpretată ca un șir de substituții. Simultaneitățile pot fi de ranguri diferite, în cadrul aceleiași substituții. Condiția de simultaneitate și succesiune nu totdeauna apare legiferată, dar poate fi îmbogățită. Întreaga demonstrație a fost ilustrată cu exemplificări concrete.

Rodica Oană-Pop a dezvoltat tema : *Mesajul patriotic al muzicii de operă românească contemporană* — unul dintre puținele studii muzicologice românești care abordează această temă.

Vasile Herman — *Probleme de formă și de stil în evoluția cîntecului de masă românesc.* Specificul popular al cîntecului patriotic românesc de intonație populară. Stilistic — arată Vasile Herman — cîntecul patriotic apelează la conceptul armonic și modal al cîntecului popular. Există o tendință de madrigalizare a cîntecului de masă.

Zoltan Aladar a scos în evidență contribuția celor 40 de compozitori, muzicologi, critici de origine maghiară din țara noastră, care s-au integrat perfect în cultura muzicală românească ; nu se poate vorbi deci de o școală, de o concepție, de altă structură decît aceea a întregului popor al patriei noastre. Cu toții fac o artă angajată, contribuie la făurirea culturii noastre noi, socialiste.

Traian Mîrza a prezentat referatul : *Umanism și patriotism în folclorul nostru.* Folclorul poartă în sine istoria scrisă și nescrisă a poporului căruia aparține, dar folclorul oglindește și psihologia poporului, idealurile și năzuințele lui. E un vast sistem de informație asupra modului de trai și de gîndire a poporului etc. Umanismul și patriotismul sînt reflectate cu pregnanță de folclorul nostru.

Gheorghe Petrescu a vorbit despre *Muzica populară românească — expresie a legăturii dintre tradiție și contemporaneitate.* Elementul popular contopește cele două dimensiuni : tradiție și contemporaneitate ...surprinderea tradiției în contemporaneitate — elemente ce se întrepătrund, se suprapun, unul există în celălalt.

Ștefan Angi a dezvoltat tema : *Despre valențele etice ale muzicii contemporane românești* — scoțînd în evidență raportul dialectic între ethos și afectus. Arta noastră muzicală a ilustrat acest raport, la început cea populară prin genurile epice ; bazat pe tezaurul național s-a oglindit în creația compozitorilor noștri, culminînd în ultimele trei decenii, cînd arta noastră muzicală a atins apogeul. Muzica românească contemporană a reușit să oglindească năzuințele noastre, răspunzînd tuturor dezideratelor. Sfera complexă a estetismului contemporan — frumos, sublim, eroic — a fost prezentă în creația noastră contemporană, care a reușit să reflecte, atît momentele de echilibru cît și cele de contrast, îmbogățind viața spirituală a poporului nostru.

Dumitru Mircea, directorul Filarmonicii de stat din Cluj, a rostit cuvîntul de închidere a acestei sesiuni științifice clujene.

Titus MOISESCU

TIMIȘOARA

Concerte omagiale Drăgoi

Cu prilejul împlinirii a 80 de ani de la nașterea lui Sabin Drăgoi, la Timișoara s-au desfășurat — timp de trei zile, între 7 și 9 octombrie a.c. — recitaluri și concerte ale căror programe au cuprins în exclusivitate lucrări din opera marelui nostru muzician.

O primă manifestare a fost cea dedicată lucrărilor scrise pentru pian. Abordînd particularitățile stilistice ale scriiturii lui Sabin Drăgoi, începînd cu primele *Doine și cîntece pentru pian* și pînă la impunătorul *Concert pentru pian și orchestră,* Enea Borza ne-a oferit repere certe ale modalității prin care Drăgoi a putut deveni — și datorită cunoașterii melosului popular — reprezentativ pentru prestigiul unei culturi naționale. Este vorba despre armonizarea modală specifică, despre anumite particularități proprii condeiului autorului celebrelor *Miniaturi.*

Cu o seară mai tîrziu, sub cupola Liceului de Muzică „Ion Vidu", ne-am reîntîlnit cu lumea sonoră a lui Drăgoi, de această dată creatorul *Crizantemelor* și a neasemuitelor sale lucrări corale. În prima parte, Eleonora Oarcea și Sergiu Țapuchievici de la Filarmonica *Banatul,* Rodica Miloia și Dorin Văidean de la Opera din Timișoara, acompaniați de pianistele Alla Popa și Liana Văidean, au susținut un recital de lieduri. Cea mai autentică interpretare a cîntecelor lui Drăgoi oferindu-ne-o basul Sergiu Țapuchievici în *Lumea zice că mi-s lotru* și *Duce-m-aș cu mîndra-n lume.*

Dirijorul Diodor Nicoară și corul Filarmonicii *Banatul* au prezentat, apoi, un program coral, parcurgînd o mare parte din opusurile de referință, mult cîntate, cum ar fi : *Bănățeana, Trandafir de pe răzoare, Dida, Lăsa-i pușca ruginită, Idilă bihoreană, Creața* ș.a. Momentul cel mai autentic și poate cel mai frumos din întregul concert coral l-a constituit interpretarea dată de corul bărbătesc acelui pitoresc *Laie Chiorul,* pe versurile lui Goga.

În cea de a treia seară a avut loc deschiderea propriu-zisă a stagiunii de concerte a Filarmonicii *Banatul* (dirijor Nicolae Boboc), printr-un program Drăgoi, din care n-au lipsit *Divertismentul rustic, Monologul lui Ion* din opera *Năpasta* și *Poemul neamului.* După reaudierea *Divertismentului* și a celebrului *Monolog* din *Năpasta,* solist basul Pompei Hărășteanu, am fost puși în fața unei creații simfonice de ample dimensiuni, atît ca desfășurare epică, cît, în special, ca diversitate a modalităților de exprimare. Conceput ca omonimă sonoră a frescei din sala Ateneului Român, care ilustrează istoria poporului nostru, *Poemul neamului* reprezintă, fără îndoială, o chintesență a disponibilităților componistice ale lui Drăgoi, o lucrare demnă de un interes sincer și statornic din partea muzicienilor noștri și de pretutindeni.

Este demn de remarcat că șirul acestor manifestări omagiale a dovedit, o dată mai mult, cît de vie este memoria lui Sabin Drăgoi în orașul de pe Bega și cît de mult datorează muzica românească personalității sale.

Doru MURGU

SATU-MARE

Un sfert de secol de la înființarea Filarmonicii de Stat

Între 23 septembrie și 1 octombrie au fost organizate la Satu-Mare manifestări festive pentru jubileul de douăzeci și cinci de ani al Filarmonicii de stat

din oraș. În cadrul unor „Zile muzicale sătmărene", manifestare cultural-educativă închinată Congresului al XI-lea al P.C.R., orchestra simfonică a Filarmonicii a inaugurat seria de concerte printr-o seară festivă, avînd în program *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, *Concertul pentru pian și orchestră* de Edward Grieg și *Simfonia a V-a* de Beethoven. Interpretarea, sub bagheta dirijorului permanent Alexandru Munteanu, a îngăduit o imagine artistică unitară asupra colectivului, care a acumulat în existența sa de un sfert de veac o bogată experiență în domeniul muzicii simfonice. Studiind un mare număr de lucrări, aflate azi în repertoriul ei, orchestra are unitate, un compartiment de coarde sensibil, capabil de nuanțe delicate, ca și de vigoare, cu o răspicată expresivitate în repertoriul clasic și romantic. Prin munca dirijorului Alexandru Munteanu, ansamblul a învățat „să se audă", să dea importanță fiecărui amănunt în parte, folosit în scopul unei cît mai mari autenticități stilistice a pieselor cîntate. În acest fel a izbutit să întruchipeze, în concertul inaugural al jubileului, lirismul muzicii lui Grieg, în care pianistul Dan Grigore a demonstrat o remarcabilă virtuozitate tehnică și un gust ales al frazării. Simfonia de Beethoven a relevat și calitățile alămurilor, ale suflătorilor de lemn, fiind tălmăcită cu mijloace interpretative expresive.

A doua zi a manifestării a fost consacrată unui simpozion pe tema *Muzica, instrument de educație estetică a maselor*, la care au participat Adrian Demian, Nicolae Călinoiu, George Sbârcea, Benkö Andrei și Ștefan Gregorovici, directorul Filarmonicii de stat sătmărene. S-a arătat, în comunicările făcute, că nu numai interpretarea, dar și ascultarea muzicii presupune o contribuție activă, un efort disciplinat, ale căror rezultate se vădesc în îmbogățirea personalității umane, în mobilizarea unor forțe morale individuale, deosebit de utile pentru existența contemporană. Înrîurirea artei este diversă și foloasele ei în viața socială, în consolidarea conștiinței morale nu pot fi estimate.

Al doilea concert al „Zilelor muzicale sătmărene" a fost susținut de formația „Collegium Musicum Academicum" a Conservatorului „George Dima" din Cluj, avînd în program lucrări de Quentin, Quantz, Händel, Scarlatti și Telemann. Clujenii au dovedit multă măiestrie în executarea repertoriului lor preclasic, cultivînd un sunet clar, precis, pur, cu o deplină înțelegere a particularităților operelor prezentate. Fără să se situeze în afara sferei emoționale, așa cum unii înțeleg că trebuie tălmăcite operele maeștrilor din secolul al XVIII-lea, formația a conferit sentimentului de trăire a muzicii un sens mai estompat, discret, pentru ca efectul emoțional să răsară din frumusețea sunetelor, din armonia construcției lucrărilor.

În seara de vineri, 27 septembrie, Orchestra de cameră a Filarmonicii de stat din Satu Mare, condusă de Marius Bîzu, avînd ca solist pe Simon Gábor, a cîntat lucrări de Anatol Vieru, Antonio Vivaldi și Mozart. Acest mic ansamblu sătmărean a dobîndit o importanță deosebită, atît prin lărgirea sferei de repertoriu, cît și prin progresul pe tărîmul interpretării pe care îl prilejuiește membrilor tineri ai orchestrei simfonice. Formația realizează o subtilă culoare de ansamblu, datorită căreia programul a fost cîntat cu o apreciabilă plasticitate.

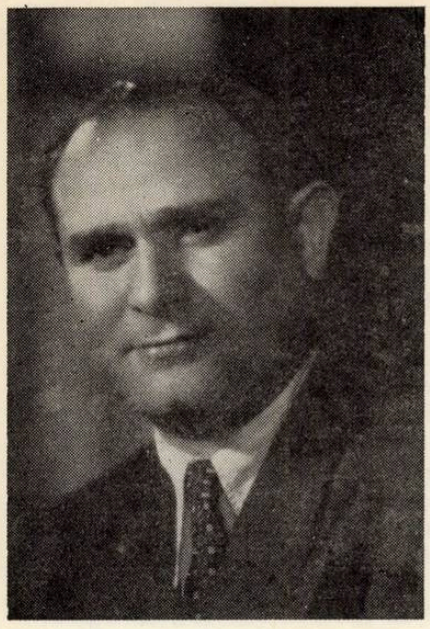
Seara a cincea i-a revenit formației de muzică populară „Țara Oașului" de pe lîngă Consiliul județean al sindicatelor. Și-au dat concursul frații Petreuș, Lucreția Horț, Violeta Man, Maria Mureșan, Lucia Sabău și Corul centenar din satul Roșiori, laureat al Concursului „Cîntare Patriei" și al celui de al XI-lea concurs al formațiilor artistice de amatori, dirijor Petru Vacarciuc. Formația, soliștii și corul dispun de frumoase calități artistice ; am asistat la cele mai impresionante accente, întotdeauna convingătoare, îndeosebi în interpretarea cîntecelor oșenești, care caracterizează în bună parte și dialectul zonal al folclorului sătmărean.

Orchestra simfonică de stat din Oradea și-a adus de asemenea contribuția colegială, duminică 29 septembrie, la festinul instituției surori sătmărene, printr-un concert dirijat de Miron Rațiu, solist Mihai Constantinescu. S-au cîntat *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven și *Simfonia fantastică* de Berlioz. Cei ce au urmărit evoluția orchestrei orădene, asistînd periodic la concertele ei de mare succes, au apreciat și de astă dată suplețea ei, echilibrul sonor al compartimentelor instrumentale, cantilena expresivă a coardelor.

„Zilele muzicale sătmărene" au fost încheiate, marți 1 octombrie, prin concertul simfonic al orchestrei Filarmonicii de stat locale, dirijor Iosif Conta, solist pianistul cubanez Frank Fernandes. Programul a fost alcătuit din poemul simfonic *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu, *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră* de Beethoven și *Simfonia a IV-a* de Brahms. Publicul a simțit valoarea interpretativă a orchestrei sătmărene, aspirația ei continuă spre formele tot mai înalte ale tălmăcirii muzicale. Dirijorul oaspete a constituit un nou impuls pentru ansamblu, ale cărui sonorități au fost subordonate cerințelor concertante ale instrumentului solist.

Dezvoltarea activității Filarmonicii de stat din Satu Mare este strîns legată de evoluția culturii artistice din România, centrul de greutate al activităților muzicale constituindu-l în multe din orașele țării orchestrele simfonice și filarmonicile de stat. Create în perioadele de mari prefaceri și în domeniul culturii, ele au crescut și s-au închegat în excelente instituții de artă paralel cu transformarea rapidă a condițiilor sociale din țară, dezvoltînd dragostea de muzică a maselor. Iată de ce ciclul festiv al jubileului Filarmonicii de stat din Satu-Mare dobîndește înțelesul mai larg al unei sărbători a muzicii românești interpretative, a cărei menire este să înnobileze și să unească oamenii într-o societate tot mai omogenă animată de țelurile înalte ale adevărului și frumosului.

George SBÂRCEA



Anatol Albin

În ziua de 20 septembrie 1974, s-a stins din viață compozitorul Anatol Albin. Născut la 5 iunie 1903 în comuna Tîrgu-Răşcani, Anatol Albin începe studiul trompetei la vîrsta de 11 ani, sub îndrumarea lui Ivan Nazurovici Ostafciuc. Între anii 1920—1925, urmează cursurile Asociației de muzică (Musikverein) din Cernăuți, unde are ca profesor de teorie — solfegii — armonie pe Adalbert Hrimally, iar de orchestrație pe Romulus Milea. A activat, la început, ca trompetist în Fanfara Regimentului 3 Grăniceri şi în diferite formații de muzică ușoară. Între anii 1943—1950 a fost director muzical şi dirijor la Casa de discuri „Electrecord" din București, iar între anii 1951—1953, dirijor al Ansamblului artistic al Sfatului Popular al Capitalei. Din 1954 pînă în 1961, este angajat în colectivul de creație-orchestrație al Ansamblului „Ciocîrlia".

Paralel cu activitatea de interpret (dirijor şi îndrumător al unor ansambluri instrumentale de amatori) Anatol Albin a compus numeroase lucrări, în special de muzică ușoară, (*Hai, mîndruliţo, Un gînd frumos, Bun rămas, Ascult paşii tăi, Bună seara, senin litoral, Un sărut, Nopţi cu lună plină, Zi de vară, Drum de munte, Un cîntec nou, Scîntei de astru, Doina, Ochii soarelui* ş.a.), dar şi vocal-simfonice, cum este cantata *Octombrie biruitor* — pentru soliști, cor mixt şi orchestră pe versuri de Cicerone Theodorescu, precum şi piese destinate orchestrelor de estradă şi populare.

Anatol Albin era de o blîndeţe cuceritoare, un om de bun simţ, gata oricînd să împărtăşească şi altora experienţa sa. Aceste calităţi am avut prilejul să le constat mai îndeaproape, în perioada 1960—1964, cînd am colaborat la elaborarea *Metodei de mandolină*, lucrare ce a văzut lumina tiparului în anul următor, la Editura muzicală.

C. R.

Corul Filarmonicii „George Enescu" în Italia

Pentru cei care au asistat, acum aproape un sfert de veac, la debutul corului Filarmonicii din București pe scena Ateneului Român, pentru cei care au urmărit afirmarea, evoluția şi continua lui perfecționare, fiecare succes al acestui ansamblu artistic, de înaltă ținută astăzi, reprezintă o bucurie în al cărei focar converg multe speranțe încercate altădată, justificate şi confirmate pe parcursul anilor. Silvestri, în calitatea sa de director, stăruise pentru obținerea înființării corului Filarmonicii, scutind cea mai prestigioasă instituție muzicală a Capitalei de a continua să înjghebeze colaborări cu formații (aparținînd Municipiului, Radioului, ş.a.m.d.) mai mult sau mai puțin stabile şi nu întotdeauna demne artisticeşte de exigențele mereu crescînde ale primei scene muzicale a țării. Martorii celor dintîi mari manifestări coral-simfonice, ce se desfăşurau la Ateneul Român în contextul realităților înfloritoare ale noii vieți de concert de la noi, nu puteau să nu-şi amintească de străbunii filarmonicii care nu reuşeau să cînte decît... partea instrumentală a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven ; de eforturile lui Enescu, muzicianul care, numai punînd în joc toată prestanța şi tot farmecul personalității sale, izbutise să adune în juru-i, pe cît de grandioase pe atît de efemere ansambluri pe care le-a condus în memorabila primă audiție integrală a *Simfoniei cu Oda bucuriei*, tălmăcind un act din *Parsifal* sau alte cîteva partituri. „Soliştii cîntului, corurile, orchestra s-au întrecut într-o realizare cît mai în spiritul baghetei înfricoşate ce i-a condus la o victorie desăvîrşită..." consemna M. Margaritescu în *„Flacăra"* din 18 aprilie 1915.

Începînd din 1950, corul, stabil şi atestat, al Filarmonicii trebuia să meargă... din victorie în victorie, promovînd creația autohtonă coral-simfonică şi *à cappella*, de asemenea creația universală tradițională, toate stilurile şi epocile. Trebuia să cînte pentru cele mai diverse pături de iubitori — obişnuiți sau potențiali — ai muzicii, abonații la Ateneu, elevi şi studenți, tineri şi vîrstnici din uzine şi fabrici, în concerte obişnuite sau extraordinare. Nenumărate cîntece, cantate şi oratorii româneşti s-au plasat alături de cîntece populare străvechi, de capodoperele lui Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart etc., repertoriul extinzîndu-se la contemporani precum Bartók, Stravinski, Janaček, Orff, Honegger, Britten, Şostakovici etc. şi la unii dintre cei mai dotați din rîndul celei mai proaspete juneți componistice de la noi. Iar înregistrările de piese aparținînd lui Cucu, Kiriac, Vidu, Drăgoi, înregistrarea unei cantate de Olah, a unui impozant oratoriu de Paul Constantinescu, (răspîndit pe discuri şi foarte apreciat peste hotare), a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven sau a *Simfoniei a III-a* de Enescu — în cadrul Festivalului muzical internațional „George Enescu", a unui ciclu, sau cu prilejul altor concerte de importanță aparte — au avut darul să amplifice şi să extindă aprecierile pe care le merită Corul Filarmonicii din București, la noi şi departe.

Dirijori străini precum Benzi, Prêtre, Santoro, J. Fournet, Fistoulari, Rojdestvenski, Sunshine, Vavaianis şi alţii s-au arătat recunoscători de a li se fi oferit prilejul să colaboreze, în programe simfonice, cu ansamblul vocal al Filarmonicii bucureştene. Calităţile corului sînt indisolubil legate de numele dirijorilor noştri care au muncit pe parcurs pentru ridicarea lui, iar astăzi se datoresc în cea mai mare măsură lui Vasile Pântea, îndrumătorul permanent al formaţiei.

A aprecia corul Filarmonicii numai cu criteriile performanţei interpretative poate duce la absolutizarea unui criteriu ce lezează sfera menirii lui — în primul rînd ca factor de cultură şi culturalizare artistică. Ceea ce nu înseamnă că ar fi vorba numai de un „cor de repertoriu" sau de un „auxiliar al orchestrei simfonice" a Instituţiei. Vastitatea repertoriului a fost şi este urmărită ca un mijloc de abundentă şi specifică informare artistică a publicului ; plăcerea de a cînta cît mai des în compania marii familii a instrumentelor ca legitimă dorinţă continuă de a-şi aduce aportul la cît mai impresionante manifestări muzicale care să aibă ca finalitate — pe lîngă statornicirea auditoriului — şi atragerea unor noi admiratori ai tuturor genurilor de muzică. Unele concerte medalioane *à cappella* şi omagiale, dedicate maeştrilor români ai artei corale, artă care a constituit întotdeauna o cale în acelaşi timp elevată şi concretă de educaţie artistico-patriotică, au rămas memorabile, prilejuind supreme bucurii venerabililor „clasici în viaţă" — cum spunem. Eram în anii cînd deprindeam buchea, adus de mînă, am ascultat pentru întîia oară, la Ateneu, corul Carmen. „De la Vlădică pînă la opincă" fiecare asculta cîntarea vrăjit şi cu luare aminte cîntecul de dor şi de gragoste, de dragoste de om şi de patrie. Astăzi, mii de copii şi tineri vin la Filarmonică în mod curent să asculte Corul Filarmonicii.

Acest cor este un mesager de artă nu numai în Bucureşti şi în ţară ; este stimat nu numai acasă la noi. A făcut turnee de prestigiu peste hotare, cîntînd *à cappella* sau împreună cu diverse orchestre, colaborînd cu diverse instituţii, cu diverşi dirijori.

De curînd s-a întors din Italia unde şi-a dat concursul, între 15—28 septembrie 1974, la Festivalul Internaţional *XXIX Sacra Musicale Umbra*. În această chestiune am avut o convorbire cu dirijorul Vasile Pântea, din care am alcătuit următoarele :

Festivalul s-a sprijinit mai ales pe umerii corului nostru care a acoperit 6 numere — patru programe diferite — pe parcursul a 14 zile de manifestări. Este semnificativ faptul că a cîntat la deschidere ,în *Damnaţiunea lui Faust* şi la închidere, în *Profetul* (opera lui Meyerbeer, de mare întindere şi solicitare, în 5 acte, a cărei reprezentare a durat aproape 5 ceasuri). Între timp, trei concerte *à cappella*, *Messa Tedesca* de Schubert, cu orgă, *Deborah* de J. F. Lesueur, *Messa Solenne* de Cherubini. Lucrările de Berlioz, Meyerbeer, Lesueur şi Cherubini au fost interpretate împreună cu „Orchestra Del Maggio Musicale Fiorentino". Soliştii vocali principali erau dintre cei mai buni, uneori de reputaţie mondială. Au fost şi doi remarcabili compatrioţi : baritonul Dan Iordăchescu, bine cunoscut şi apreciat, şi Cornel Stavru, care a făcut senzaţie susţinînd rolul principal din *Profetul*. Dirijorul Aronovich (lucrează la Opera din Köln), care a condus spectacolul, nu mai contenea în a-l considera pe Stavru, în Jean de Leyde, drept „feno-

menal". De altfel acest şef de orchestră foarte circulat şi experimentat (cu toate că nu e prea vîrstnic) se întrecea pe sine în a elogia capacităţile de performanţă şi de fină muzicalitate ale românilor. A fost extrem de mulţumit de cor, iar oamenii noştri cîntau cu entuziasm sub bagheta sa însufleţitoare şi perspicace, amintind-o unora, pe aceea a lui Silvestri. În Meyerbeer, dirijorul „dădea Cezarului" ce i se cuvenea, subliniind efectele grandilocvente. Astfel, într-un moment de fanfare publicul a izbucnit în aplauze ; s-a aplaudat spontan şi pe parcursul *Damnaţiunii lui Faust*, în care corul nostru a repurtat primul mare şi încurajator succes. Am plecat cu 42 de voci feminine şi 38 bărbăteşti. Faţă de o orchestră cu 20 de primi violonişti, 18 secunzi, etc., eram, cantitativ, deficitari — mai cu seamă bărbaţii. Însă aceasta o ştiam numai noi (!) ; doar cîţiva critici au consemnat, ici şi colo, cîte o rezervă în legătură cu limitele sonorităţilor fastuoase, de vîrf, de complexă ţesătură şi diviziune de voci. În orice caz, la Berlioz corurile mixte au excelat ; corul nostru a fost la paritate calitativă cu o *Margareta* de la opera „Metropolitan" din New-York, cu un *Mefisto* de la Paris — solişti de primă clasă internaţională ! Dirijorul căruia i se încredinţase *Oratoriul* de Lesueur şi *Messa* de Cherubini, a fost criticat pentru nestăpînirea materiei sonore, pentru gestica imprecisă, capriciile în tempi, pentru vitezele în care trebuiau să se sacrifice claritatea, inteligibilitatea textului.

Corul pregătise turneul într-un timp record, paralel cu sarcinile curente de producţie ce ne reveneau acasă. Materialul muzical l-am primit tîrziu — erau piese multe, lungi şi premiere pentru noi ! A fost impresionant şi hotărîtor însă elanul cu care au muncit oamenii, începînd cu procurarea ştimelor şi terminînd cu însuşirea în ansamblu a repertoriului, în limba originală a partiturii. Din acest punct de vedere a trebuit să depăşim orice dificultate, chiar din prima instanţă, căci *Damnaţunea* noi nu o executasem niciodată în franceză. Ne-a făcut plăcere să ne auzim lăudaţi pentru omogenitate, pentru muzicalitate, pentru nebănuitele pianissime, pentru căldura şi elevaţia interpretării, dar şi mai mare ne-a fost bucuria cînd, autorităţi precum Siciliani, Directorul Festivalului, au remarcat dicţiunea şi claritatea în latină (de pildă în *O, vos omnes*) sau italiană (în piesele de „bis") conchizînd : „Se vede că sînteţi fii ai Romei".

Conducerea Festivalului, autorităţile municipale, impresarul ne-au acordat toată atenţia şi recunoştinţa. Trebuia să lucrăm zilnic aproximativ 8 ore, să parcurgem cu autobuzele mulţi kilometri — Festivalul desfăşurîndu-se în cîteva oraşe : Perugia, Terni, Deruta, etc. Însă gazdele au căutat şi au găsit posibilităţile de timp şi mijloace să ne plimbe la Roma, Pisa, Livorno, Luca, Veneţia, să ne arate catacombele din Perugia — un „oraş" situat sub oraşul de astăzi ; ne-au vorbit întotdeauna foarte cald şi apropiat, ne-au făcut daruri... În oraşul Deruta, unde am dat una din producţiile *à cappella*, ni s-a făcut surpriza tipăririi unui program de concert special în care se amintea că *de acolo* plecase, acum 2000 de ani, un corp de oaste romană spre Dacia. Fiecare dintre corişti a primit cîte un astfel de program-document. De asemenea, cîte un porţelan, comandă specială, cu o inscripţie memorială ce ne va aminti întotdeauna de entuziasmul publicului în rîndurile căruia erau mulţi muncitori — artişti din celebra industrie locală a porţelanurilor. De la Perugia păstrăm un omagiu caligrafiat pe o enormă stampă.

Am cîntat şi în biserici, enorme, special amenajate ca săli de concerte. Erau întotdeauna arhipline, accesul fiind liber, urmărindu-se prin aceasta atragerea spre toate genurile şi formele de manifestare muzicală a celui mai larg public. Sigur că una e să cînţi o *Messa* de Schubert, cu orgă (*Tedesca*, germană, pînă la a evoca cîntecul neaoş, folcloric), alta e să ţi se pună la dispoziţie doar o orgă electronică sau un armonium electronic. Se poate face muzică în fel şi chip. Gazdele n-au ezitat să programeze în „Sacra Musicale Umbra" şi un „Musical rock sul Vangelo secondo S. Matteo" sau un „Jazz Band" cu „musiche popolari e religiose di New Orleans" adică „Alle origini del jazz"). Această formaţie de „Musical" era prevăzută deopotrivă într-o biserică, într-o sală de teatru, într-un „Supercinema" şi într-o Piaţă.

Participînd, pentru prima oară, la susnumitul Festival internaţional din Italia, Corul Filarmonicii „George Enescu" a ţinut şi a izbutit să demonstreze în „Ţara muzicii", ca un mesager, nivelul înalt al culturii muzicale româneşti.

Ne-am îndeplinit o firească datorie artistico-patriotică. Ne-am întors satisfăcuţi, îmbogăţiţi cu experienţă, am cîntat în numele frumosului şi prieteniei ; sperăm să facem la fel şi altădată şi pe alte meleaguri, în turnee peste hotare, la fel de prestigioase, care să ne solicite din plin potenţialul artistic.

Eugen PRICOPE

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

L'HISTOIRE DE LA PATRIE, SOURCE D'INSPIRATION POUR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE ROUMAINE

par dr. Vasile TOMESCU

Le thème historique — généreuse source d'inspiration pour l'oeuvre des poètes anonymes et les nombreux chants, cantates, oratorios, poèmes symphoniques, opéras, opérettes et ballets réalisés par les compositeurs du passé et de l'actualité — a été de tout temps considéré dans son acception militante, patriotique et humaniste et utilisé comme tel par la création musicale roumaine. Pour le folklore, les lettres et l'art roumains de toute époque, l'appel aux valeurs de l'histoire nationale n'a jamais été qu' un simple procédé de conjuncture, une attitude de moment, une devise d'école artistique ou d'époque, mais, tout au contraire, une permanence, un véritable trait d'union entre tous les représentants de la spiritualité roumaine. Etranger à l'esprit archaïsant ou à quelque tendance passéiste que ce soit, le recours à l'histoire — en tant que thème d'inspiration artistique — signifie un acte d'actualisation des vertus du peuple roumain luttant pour sa libération nationale et son progrès social, ces vertus étant admirablement incarnées par les héros de la nation, les chefs de cette lutte et par tous ceux qui ont mis au-dessus de leur propre vie la liberté et l'essor de la patrie.

Ce n'est pas à tort que l'on a affirmé que la ballade et la *doïna,* le *colind* et les lamentations, la danse et ses appels exhortants exprimaient l'histoire non écrite de la nation, puisqu'ils contiennent, transposées en vers et musique, ces pages de bravoure devenues immortelles par le mérite des anciens chroniqueurs qui les ont écrites avec passion, en y mettant une vive couleur d'époque. On y trouve la source vivace de l'histoire roumaine, qui, pareillement à la civilisation léguée par les devanciers et en même temps qu'elle, perpétue la gloire de la nation, en prêtant force de loi aux attributs fondamentaux du peuple roumain sur cette terre : son ancienneté, sa continuité et son authenticité.

En poursuivant la tradition des chansons qui proclamaient les exploits d'Etienne le Grand — ces chansons étant signalées dès le début du XVI-e siècle jusqu'à Venise et persistant dans la conscience musicale du peuple roumain, tel que nous l'apprend d'Hauterive qui en prenait connaissance en plein XVIII-e siècle —, en poursuivant pareillement les traditions des ballades „haïdouk" et anti-ottomanes, ou encore celles des bardes populaires qui ont accompagné le cortège solennel de Michel le Brave faisant son entrée à Alba-Iulia, en s'assimilant enfin les traditions du chant de la classe ouvrière luttant pour ses libertés, les prédécesseurs de la musique roumaine moderne — depuis Anton Pann à Flechtenmacher, Mureşianu, Porumbescu, Musicescu, Kiriac, Vidu, Dima et Cucu — ont pratiqué la chanson patriotique et le genre vocal-symphonique et musical-dramatique inspirés par la lutte pour l'Union et l'Indépendance, pour le délivrement des classes assujetties. Le sublime sacrifice des héros de la nation, la critique des institutions sociales injustes du passé, la beauté des contrées natales, la noblesse spirituelle du peuple qui s'est forgé son histoire en affrontant bravement toute sorte de tempêtes — voici des thèmes qui se retrouvent dans l'oeuvre musicale roumaine aux temps modernes, à commencer par ces pierres de touche que sont le

Poème Roumain et les *Rhapsodies Roumaines* d'Enesco au moment où le siècle passé se prolongeait par l'actuel. Combien vibrante, dans la seconde rhapsodie énescienne, la figure d'Etienne le Grand aux portes de la forteresse de Neamtz, combien vivante et finement nuancée psychologiquement et musicalement parlant, celle du voïévode Alexandru Lăpuşneanu, dans l'opéra homonyme d'Alexandru Zirra d'après la nouvelle de Costache Negruzzi !

En partant de la profonde expérience d'Enesco, Jora, Drăgoi, Andricu, Chirescu, Cuclin, Negrea, Paul Constantinescu, les musiciens contemporains ont fait eux aussi valoir le thème historique, en l'utilisant non seulement avec un art remarquable, mais, de surcroît, en lui conférant une lourde signification actuelle, dans ce sens que l'histoire roumaine de toutes les époques aboutit de nos jours à la haute finalité de ses destinées. Aussi bien, allons-nous distinguer dans la musique roumaine contemporaine s'inspirant du passé h'storique, trois hypostases qu'unissent un processus commun du déploiement dans l'espace historique et un sens commun du me sage : a) le thème historique envisagé dans un cadre chronologique très vaste — partant des origines du peuple roumain et aboutissant aux étapes de l'indépendance et de l'union ; b) le thème historique des luttes glorieuses menées par la nation roumaine sous la direction du parti communiste, en vue de sa libération du fascisme et de l'établissement d'un ordre social nouveau ; c) le thème historique se rattachant aux trente années pendant lesquelles la Roumanie est devenue une république socialiste prospère, portant l'histoire du peuple vers un avenir d'or, vers le triomphe de la civilisation et du progrès de la nation socialiste.

Le passé le plus reculé prend forme dans l'une des figures légendaires de l'état dace, Zamolxis, disciple de Pythagore et symbole d'une civilisation de synthèse (orientale, grecque et indigène) ; ses vertus éthiques et philosophiques sont évoquées dans l'opéra radiophonique de Liviu Glodeanu, composé en 1969, sur un livret réalisé à partir de textes littéraires de Lucian Blaga. Cet opéra ressuscite le personnage de la mythologie dace dans une vision moderne, en prêtant au sacrifice une portée philosophique : le triomphe de la pensée et de la connaissance, couronnement des facultés intelectuelles de l'être humain. Il existe une certaine parenté entre le destin de Zamolxis et celui d'Oedipe dans la tragédie lyrique de même nom d'Enesco. L'opéra *Zamolxis* de Glodeanu témoigne d'une force considérable pour transposer l'idée dans la parole, la parole dans le son et le son dans l'action dramatique-musicale, ses moyens s'échelonnant depuis la monodie accompagnée de cithare jusqu'aux complexités chorales-orchestrales.

La même époque — avec ses aspirations à la liberté et à l'indépendance, idéal essentiel des ancêtres du peuple roumain, affirmé avec force dans l'histoire — inspire l'opéra *Décébal* de Gheorghe Dumitrescu, véritable drame musical populaire se détachant du cycle de créations à thème historique du compositeur. Dans l'opéra *Décébal,* la roi des Daces fait la preuve de son dévouement absolu à la cause de l'indépendance de son état : il s'immole lui-même, alors que le peuple incarne le héros permanent de l'histoire, le facteur qui, de tout temps, a unifié la lutte pour la liberté ; celle-ci, d'ailleurs, va connaître grâce à Gheorghe Dumitrescu, de nouvelles et toujours autres apothéoses de l'héroïsme national. L'unité d'idées et de sentiments exprimée dans ses oratorios et opéras trouve son équivalent dans la structure poétique et sonore élaborée par le compositeur, en partant de principes — et parfois même de données concrètes — du folklore, en les transfigurant de manière créatrice dans l'esprit d'une diversité des caractères psychologiques et sociaux ainsi que d'une complexité des situations dramatiques dominées par l'héroïsme impétueux autant que par le penchant lyrique ou le goût natif pour l'épopée. C'est tout cela que rélève par exemple le cinquième tableau *Le Cor d'or de Décébal* du même opéra de Gh. Dumitrescu.

A la lumière projetée par le poète Ovide, l',,exilé de Tomi", des oeuvres évoquent la synthèse historique et culturelle daco-romane dont est sortie, ensuite, l'histoire et la culture du peuple roumain. Ce sont, par exemple, l'*Elégie pontique* de Theodor Grigoriu, pour basse-baryton, chœur de femmes et orchestre de chambre, composée en 1969 ; la *III-e Symphonie „Ovide"* de Sigismund Toduţă, où des intonations de très ancienne souche, des thèmes au profil modal sévère, s'enchaînent à des accords chromatiques, fastueux, qui accentuent la force d'évocation d'un monde qui a laissé des traces généreuses dans ces parages.

Pour défendre sa liberté, le peuple roumain a su lutter contre tous ceux qui s'attaquaient à son être, à sa foi, à son indépendance. De nombreuses compositions le glorifient : les opéras *Ion Vodă cel Cumplit* (Ion Vodă le Terrible) de Gheorghe Dumitrescu, *Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu, *Le Chêne de Borzeşti* de Teodor Bratu, la *Ballade pour orchestre, solo pour baryton et chœur* de Mihail Jora, les ballades sur Pintea le Brave de Nicolae Brânduş et Vasile Herman, sur Gheorghe Doja, de Constantin Palade ; l'opéra *Horia* de Sabin Drăgoi et l'oratorio homonyme d'Alfred Mendelsohn ; l' oratorio *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, les ballades *Ianko Jianou* de Mircea Chiriac et *Les Haïdouks* de Hilda Jerea ; les opéras *La Princesse Kiajna* de Nicolae Buicliu, *Le Gent des „Şoimăreşti"* de Tudor Jarda, *Coucher de Soleil* de Mansi Barberis et *Ecaterina Teodoroiu* d'Emil Lerescu ; les opérettes *Laissez-moi chanter* de Gherase Dendrino et *Chante, mon cœur* d'Elly Roman ; etc, voici autant d'œuvres qui actua-

lisent figures et épisodes du passé de l'histoire roumaine. Des modalités stylistiques infiniment variées créent l'intérêt autour de ces thèmes, aussi bien est-ce dans la mesure où les compositeurs ont su se pénétrer de la beauté des idéaux qu'ils se proposaient d'exprimer, que leurs œuvres sont entrées dans la conscience des auditeurs, leurs compatriotes, y inscrivant à travers les temps présents un message du passé vers l'avenir. Aurait-on pu, en effet, ne pas comprendre le symbole de liberté nationale et sociale contenu dans l'*aria* d'un lyrisme si chaleureux du „Laissez-moi chanter" de Ciprian Porumbescu et insérée par Gherase Dendrino dans son opérette du même nom comme une preuve évidente des capacités du genre à refléter le thème historique.

Ce programme, riche en thème et héros, en images et sentiments, cette expérience créatrice acquise par les compositeurs roumains, allait trouver son application dans la musique contemporaine qui, à son tour, va en faire usage.

Le thème historique de la période moderne et contemporaine, concernant les réalités de la Roumanie au seuil et au moment même de sa libération des fascistes, est devenu tout naturellement le domaine préféré de la création musicale, enrichissant les ouvrages nouveaux s'en inspirant de la vigueur d'une lutte poursuivie de tout temps par le peuple roumain. L'impulsion patriotique et humaniste transmise par des épisodes héroïques et dramatiques du mouvement ouvrier pendant les années de l'ancien régime, luttant sous la direction vigilante et ferme du parti communiste, ou bien celle, tout aussi patriotique, des insurrections paysannes ou de l'inteligencia militante, aux vues démocratiques et innovatrices, a engendré des poèmes symphoniques de grand mérite, des ouvertures, des symphonies, cantates, oratorios, opéras qui reflètent — dans le genre musical respectif — la sensibilité et la pensée actuelles du pays, à la lumière desquelles les créateurs évoquent à travers leur art des événements historiques arrivés naguère.

Les formes les plus répandues de la musique à thème historique sont la suite et la cantate, la ballade et le poème. Dans le cadre de proportions relativement restreintes, les compositeurs font valoir des ressources lyriques, épiques et dramatiques, ainsi que les riches virtualitées de l'écriture vocale-chorale ou orchestrale, telle que l'entend l'art sonore contemporain.

Parmi les ouvrages créés dans le genre de la suite vocale-symphonique, relevons le cycle des sept chansons *Dans notre rue* de Paul Constantinescu sur des vers de Cicerone Theodorescu. Composé et présenté en première audition en 1960 comme un hommage au huitième Congrès du Parti, ce cycle fait ressortir à travers des images sonores bouleversantes, la beauté et l'élan de la lutte du peuple menée sous le drapeau de la classe ouvrière en vue de conquérir liberté et justice sociales. En partant d'archétypes pris à la musique populaire, le compositeur réussit à tracer un tableau impressionant, suggérant cette atmosphère parfaitement homogène de la lutte acharnée mais unie comme un bloc où percent de ci de là nuances contrastantes qui ne font qu'augmenter la vigueur de l'image. L'élément lyrique — l'*Hommage,* premier lied — trouve son correspondant final dans le dernier lied — *Chrysobule du mois de mai* — qui traduit l'optimisme d'une vieille mère scrutant, remplie d'espoir, l'avenir. L'aspect tragique contenu dans le lied *Derrière le mort* est dû à la transfiguration des intonations des lamentations funèbres populaires. C'est en fait le tableau, empreint de tristesse, d'un enterrement dans un quartier pauvre de jadis ; lui prêtant une portée dramatique, le compositeur fait l'auditeur participer avec sa propre sensibilité à l'accusation de l'ancien régime. L'humour acquiert aussi une résonnance puissante dans *Le Colonel et le passereau,* symboles grottesques des laquais des anciens maîtres. Dans l'épisode *Les fourgons à pains* le procédé épique, préfiguré dans *La Grève,* rend au moyen d'un développement à l'aspect d'une passecaille, l'élan héroïque de la classe ouvrière.

Les poèmes *La Mère* de Matei Socor, sur des vers de Maria Banuș et *Le Merle d'Ilie Pintilie* d'Anatol Vieru sur des vers de Veronica Porumbacu, s'inscrivent parmi les œuvres affirmant ce genre au cours d'une période de début.

Dans une ambiance de passion lyrique, *La Mère* exprime l'effort en vue d'une consolidation de la paix et du bonheur de l'humanité ; pour le rendre, des accents déclamatoires s'unissent à des éléments mélodiques pleins d'élan. Quant au *Merle d'Ilie Pintilie* — œuvre de jeunesse d'Anatol Vieru, le compositeur — pour voix d'alto, chœur pour voix mixtes et orchestre, c'est à l'héroïsme sans pareil des communistes enprisonnés à la Doftana de douloureuse mémoire que ce poème est dédié ; l'image sombre, bouleversante de la geôle, exprimée par un air dramatique de *lamento,* détermine une montée polyphonique impressionnante pour traduire la poussée d'optimisme et de confiance dans son propre sort que ces héros éprouvent en étant sûrs de la victoire remportée sur les oppresseurs. Le symbole du passereau qui apporte le message de la libération est souligné par une musique qui développe des éléments thématiques vigoureux, engrenés dans une ascension inspirée et ingénieuse de grande plasticité orchestrale.

La *Ballade du drapeau* de Sigismund Toduță, sur des vers de Victor Tulbure, exprime un sentiment dramatique intériorisé, à l'aide des développements polyphoniques du mélos modal où l'on reconnaît de préférence des thèmes de complaintes funèbres. Des parties comme le *récitatif,* la *passecaille* et la *fugue* rendent

la douleur aiguë d'une mère qui a perdu son fils dans la lutte pour la justice sociale et, finalement, expriment la confiance dans l'avenir radieux de la patrie. La maîtrise du créateur s'affirme par la densité et la concision du discours, par le relief saisissant de l'image poétique et musicale.

Le genre vocal-symphonique soulève des problèmes spécifiques de grande ampleur lorsqu'il s'agit de l'oratorio. Forme cyclique, celui-ci se caractérise par un contenu épique-dramatique qui s'exprime sans l'aide de la représentation scénique et qui par contre traite, par excellence, le thème historique et philosophique en ayant recours aux moyens offerts par l'ensemble choral-orchestral et la participation des solistes.

Tiberiu Olah, après avoir acquis son expérience du genre par une œuvre intitulée *Les rêves ont des ailes* ainsi que par une autre réalisée à partir de vers populaires de la communauté hongroise „tchinguaise", réalise l'oratorio *La Constellation de l'homme* sur des vers de Vladimir Maïakovsky. Il y synthétise le lyrisme plein d'essor et d'extase d'une part, avec le tumulte vigoureux et dynamique de l'action que déploie avec effervescence l'homme libéré.

Gheorghe Dumitrescu, lui, compose l'oratorio *Notre Grivitza*, inspiré du thème des luttes ouvrières qui ont culminé dans la grève des cheminaux de février 1933 et au sujet desquelles Cicerone Theodorescu a composé des vers utilisés ensuite par le compositeur dans l'oratorio cité. A l'encontre de l'oratorio *Tudor Vladimirescu*, conçue comme un déroulement épique, *Notre Grivitza* représente un poème lyrico-dramatique ; les deux ouvrages conservent cependant un caractère héroïque qui les caractérise tous deux. Structuré en triptyque, *Notre Grivitza* dépeint des images prises aux réalités sociales du passé (mouvement médian) ; celles-ci forment un contraste frappant avec les images radieuses de la Grivitza „nouvelle", la „nôtre" (prologue-épilogue). L'élément dynamique, militant, transperce dans le chant de lutte *Au combat, Grivitza, au combat, vas-y !*, qui n'est que l'écho de cette autre chanson de lutte, bien connue, *Alerte, alerte aux Chemins de Fer Roumains !* C'est là un épisode thématique qui, tel un refrein, traverse tout l'oratorio, en nourrissant par ses ressources rythmiques énergiques, vigoureuses, la substance de l'ouvrage. Aussi bien, l'œuvre se distingue par sa force émotive et le caractère prégnant de l'expression.

Une conception similaire est celle de l'oratorio *L'étincelle de la Libération*, d'Ovide Varga, sur une ballade de Victor Tulbure ayant come thème la lutte du parti pendant sa période de clandestinité. *Sur la tombe des héros* de Sergiu Sarchizov, composé en honneur du XV-e anniversaire depuis la libération de la Roumanie, sur des vers de quelques poètes contemporains, met en scène le peuple — représenté par la masse des choristes — et un couple de jeunes combattants communistes. C'est l'ample image des années de souffrances passées entre les murs de la Doftana, ensuite de la guerre provoquée par les fascistes (l'épisode dramatique). C'est aussi un hymne de gloire à la liberté qui s'impose au moyen du dévelopement de la chanson révolutionnaire et folklorique, agencées dans une conception unitaire.

Les cantates *1933* de Liviu Glodeanu, *Le Communiste* d'Andrei Porfetje, *Cette terre* de Liviu Ionescu, les oratorios *Ştefan Furtună* de Wilhelm Berger, *Lazăr de la Rusca* de Diamandi Gheciu, *Grivitza la combattante* de Constantin Palade et *L'Oratorio de la Libération* de Radu Paladi complètent la contribution de ces genres musicaux à la représentation des thèmes historiques contemporains.

Par ses opéras *La Révolte*, d'après le roman de Liviu Rebreanu et *La jeune fille aux œillets* sur un livret de Nicolae Tăutu, le compositeur Gheorghe Dumitrescu a donné sa pleine mesure de son art, arrivé à une considérable maîtrise, dans ce domaine. Le deuxième de ces titres fait ressortir, à travers un discours mélodique pathétique, l'image du héros anonyme, de l'homme du peuple, qui, à l'appel du Parti communiste, consacre le meilleur de lui-même à la cause de la libération nationale.

Relevons également parmi les œuvres qui retracent des figures et des épisodes de l'histoire contemporaine, les opéras *La forêt des aigles* de Tudor Jarda, *Les Roses de la Doftana* de Norbert Petri et *Ecaterina Teodoroiu* d'Emil Lerescu, ainsi que les ballets *Le Printemps* de Cornel Trăilescu et *La Flambée* de Mircea Chiriac.

Pour le genre orchestral, ces thèmes ont prouvé une même efficacité. Rappelons les poèmes symphoniques *L'effondrement de la Doftana*, d'Alfred Mendelsohn, *Evocation, Filimon Sîrbu* et *Le Monument* de Dumitru Bughici, *Nuit d'août* d'Irina Odăgescu, *In Memoriam* d'Alexandru Paşcanu ; les poèmes de musique vocale-symphonique *Le rêve de Bălcescu* de Ion Hartulary-Darclée, *Remember* de Walter Klepper sur des vers d'Ana Blandiana, *Nuit d'août*, de Doru Popovici, *La Ballade de celui sans nom* de Sergiu Sarchizov, *Monumentum* d'Aurel Stroe, *La Symphonie de la Libération* de Diamandi Gheciu, etc.

En mettant la musique au service de l'actualisation des événements qui ont assuré l'affirmation historique de la nation roumaine libre et indépendante, en se chargeant d'évoquer les épisodes et les figures remarquables de la lutte du peuple roumain s'acharnant à obtenir une vie meilleure, les compositeurs roumains rapprochent ainsi le passé du présent en faisant vibrer dans la conscience des contemporains les hautes vertus patriotiques et humaines inscrites dans l'historiographie de la nation. Menée pendant de longs siècles, cette lutte a connu sa finalité suprême autant que son apo-

théose — la consécration artistique des valeurs de l'histoire nationale — dans l'avénement de l'ère socialiste qui a fait du peuple le seul maître incontesté des richesses de son pays et de la nation toute entière le propre forgeron de son histoire. C'est ce qui constitue d'ailleurs le trait absolument nouveau qui caractérise et distingue l'histoire de la Roumanie contemporaine de celle du passé — cette compréhension profonde et active du rôle que les masses sont appelées à tenir sous la direction aussi sage que ferme du Parti Communiste Roumain, dans le but d'ériger une société nouvelle, supérieure. A cette vérité essentielle de nombreuses œuvres musicales sont consacrées : depuis le genre vocal-symphonique, en passant par les genres symphonique, dramatique, choral et de musique légère, musique pour théâtre et film, tout contribue à l'expression nuancée mais profondément émouvante, du chemin ascendant que longe aujourd'hui la Roumanie socialiste, avec ses conquêtes matérielles et spirituelles.

Du sentiment que le pays natal s'identifie à tout ce qui est créateur, à tout ce qui milite pour la paix et l'amitié, pour la liberté et l'indépendance, pour le respect et la collaboration entre peuples, pour tout ce qui élève l'homme sur les cîmes de la civilisation, a pris naissance l'hymne *Ma patrie, gloire te soit rendue* de Mihail Jora, sur des vers de Mariana Dumitrescu, chant de véritable élévation spirituelle, de profonde vibration patriotique.

La cantate *Les rêves ont des ailes* de Tiberiu Olah sur des vers de Maria Banuș, composée en l'honneur du XV-e anniversaire depuis la Libération du pays, dépeint le contraste dramatique entre la sombre atmosphère de guerre — d'une guerre d'agression déchaînée par la dictature fasciste — et les pages glorieuses et lumineuses du revirement, lorsque les armes se retournèrent contre les agresseurs hitlériens. Une inspiration poétique du meilleur goût exprime l'aspect radieux par un thème choral dans l'introduction de l'ouvrage qui rend les débuts de l'histoire toute nouvelle de la Roumanie délivrée. Le deuxième mouvement — *pesante* — c'est un motif rythmique-harmonique qui se développe déchirant jusqu'à ce qu'il atteint l'apogée de sa tension intérieure, lorsque le troisième mouvement et le finale mettent en lumière le véritable chemin, tout de droiture, de l'histoire. Dès le commencement de la fugue chorale, sur un thème d'énergie ascendante, on assiste à une amplification de l'émotion qui culmine dans une passecaille où l'élément victorieux, optimiste, s'affirme avec impétuosité. Les procédés du développement rythmique et harmonique ainsi que les solutions adoptées pour une orchestration vivement suggestive quant à l'expression descriptive-émotionnelle, annoncent les lignes principales du style vocal-symphonique vigoureux et si personnel de Tiberiu Olah.

Parmi les cantates s'inspirant de l'élan général enveloppant la construction socialiste, distinguons — pour la force de l'expression — la *Cantate des années-lumière* d'Anatol Vieru, sur des vers de Nina Cassian. Le texte vante l'effort fertile entrepris par le peuple libéré afin d'accomplir le recouvrement total de ses fraîches conquêtes. Le compositeur emploie dans une conception libre les principes de la forme sonate. Les deux thèmes, dont le second reprend l'air bien connu „Cher pays, nous te souhaitons longue vie" du même compositeur — réalisé précédemment pour le film *Sur les routes de la Roumanie* —, représentent deux hypostases, différentes par la nuance seule, d'une matière thématique sténique. Remarquons le développement — appelons-le „explosif" — des puissances latents des thèmes, que souligne une rythmique alternative et une instrumentation pénétrante dont l'effet est empreint de dynamisme. L'ouvrage, en évitant les conclusions solennelles devenues conventionnelles, finit dans une atmosphère détendue par rapport au plan de grande émotion du restant de l'œuvre.

Laurențiu Profeta, dans sa *Cantate à la patrie* (vers d'Eugen Frunză) exprime aussi, de manière symbolique, certains moments de gloire de l'histoire nationale. Une construction bien claire, rendue encore plus équilibrée par une orchestration vive et dynamique.

La *Cantate solennelle* d'Aurel Stroe est un chant convaincant, sur des vers de Victor Tulbure, un hommage en somme à l'occasion de 15 années depuis la Libération du pays du joug fasciste. Le traitement vivement coloré du matériel thématique à résonnance populaire, avec une structure modale ingénieusement réalisé, met en relief l'essence lyrique. Des traits pareils, dans cette même catégorie de la cantate lyrique célébrant la patrie, se retrouve dans la *Cantate solennelle* de Ștefan Niculescu sur des vers de Nina Cassian, œuvre d'une chaleureuse vibration, ou bien aussi dans les cantates *Encore plus de lumière* et *L'Histoire du sapin* de Sabin Drăgoi, *Les mineurs de la vallée du Jiu* de Teodor Bratu, la *Cantate du Parti* d'Emil Simon, toutes ces œuvres mettant au premier plan le discours choral. Signalons également, pour son inspiration puisée à la vie et aux aspirations de la jeunesse, la *Cantate de chambre* d'Andrei Porfetje, interprétation personnelle en musique de certains vers de feu Nicolae Labiș.

D'autres cantates sont dédiées à des hommes et des sites du pays qui se sont épanouis sous le soleil de la République : *Ode à ma ville* de Theodor Grigoriu (il s'agit de Galatzi, et de ses transformations spectaculaires), sur des vers de Nina Cassian, où compositeur et poète apportent leur hommage à l'homme contemporain, forgeron de beau et de bien dans cette ville, toute autre de nos jours.

La *Cantate de la Patrie* de Constantin Arvinte, l'*Ode* de Dumitru Capoianu, *Cantates* de

Corneliu Cezar, *Les sources de paix* de Nicolae Coman, *Ode à la République* de Cziki Boldiszar, *Liberté* de Wilhelm Demian, *On construit notre monde* de George Draga, *Cantate solennelle* de Theodor Drăgulescu, *Le Drapeau* de Grigore Nica, la *Cantate pour la paix* de Franz Xaver Dressler, *Inscription* de Vasile Herman, *La Maison* de Ştefan Mangoianu, *Roumanie, pays de rêve* de Vasile Spătărelu, *Chant à un âge flamboyant* de Cornel Ţăranu, les cantates de Aladar Zoltan, la cantate *Mon pays* de Ştefan Zorzor, *La Cantate de Bucarest* d'Alfred Mendelsohn, les oratorios *Aubes d'or* et *Terre affranchie* de Gheorghe Dumitrescu et *Sous le soleil de la paix* de Hilda Jerea, voici autant d'ouvrages qui complètent le tableau de la création vocale-symphonique inspirée par le thème historique contemporain.

Faisant valoir les vertus spécifiques de l'approfondissement des états d'âme empreints d'émotion, de la pensée philosophique, l'œuvre musicale symphonique a trouvé de nouveaux sujets d'inspiration dans le thème de la vie contemporaine ou dans ceux de la Roumanie nouvelle. Ainsi, Nicolae Beloiu avec ses *Rythmes citadins,* Pascal Bentoiu avec ses *Images du Bucarest '959, triptyque symphonique, Feuillets de chronique* (œuvre dédiée à la ville natale, Iaşi, épanouie de nos jours, par Dumitru Bughici,) la *Symphonie de Ploieşti* (important centre ouvrier et industriel qui est de plus la ville natale du compositeur décédé Paul Constantinescu, auteur de la dite symphonie), du même compositeur : *Fraternisation,* rhapsodie dédiée à l'amitié entre le peuple roumain et les nationalités cohabitantes ; *La XVI-e Symphonie du Triomphe de la paix* de Dimitrie Cuclin, *La III-e Symphonie de la „Reconstruction"* d'Alfred Mendelsohn, les suites symphoniques *Impressions de Reşiţa* de Walter Mihai Klepper, *Images de Hunedoara* de Adalbert Winkler ; l'ouverture *Une journée d'été* de Zeno Vancea, rendent les sentiments remplis d'essor qui caractérisent la vie d'aujourd'hui en Roumanie, pays essentiellement constructeur dans tous les domaines de l'actualité. *La II-e Symphonie „La République"* de Nicolae Buicliu, la *IV-e Symphonie „L'appel de la paix"* d'Alfred Mendelsohn et *La II-e Symphonie* de Gh. Dumitrescu accordent leur musique aux vers dont ils s'inspirent pour mieux concrétiser le message actuel que ces auteurs se proposent. Dédiée à la 15-e fête anniversaire de la Libération du pays, la *II-e Symphonie* de Gh. Dumitrescu se déroule autour d'une chanson de masses inspirée des vers de Nicolae Labiş pour chanter la patrie socialiste. Cette chanson constitue le matériel thématique d'impétueuses constructions polyphoniques qui ornent le dernier mouvement de l'ouvrage — un *andante maestuoso* — soutenu par des soli, un chœur et orchestre.

L'opérette et l'opéra, aussi étroitement reliés aux thèmes de la vie contemporaine, comme par exemple les opérettes *Jamais plus beau mariage* de Nicolae Kirculescu, *Les bateliers de la Bistritza* et *Foire des jeunes filles* de Filaret Barbu, *Les Collectionneurs d'étoiles* de Florin Comişel, *Colomba* et *Les Jeunes filles de Murfatlar* d'Elly Roman, *Les jeunes filles se marient* de George Grigoriu. Les plus belles pages de ces créations expriment un lyrisme jeune et l'amour de la vie.

Dans le genre de l'opéra, relevons certaines oeuvres qui, au moyen de procédés spécifiques, accomplissent une synthèse véritable des épisodes, figures, générations de marque, ayant réalisé et représenté l'histoire de la Roumanie. Parmi celles-ci : *Trois générations* de Sergiu Sarchizov sur un livret de Lucia Demetrius et *Les marches de l'histoire* de Mihai Moldovan. L'opéra-fresque que nous venons tout juste de citer est une création appartenant à la conception moderne de structurer le genre, laquelle se caractérise par une dynamique particulière des éléments syncrétiques. L'action de l'opéra se déplace de la zone lyrique-dramatique traditionnelle dans celle des symboles, des métaphores qui unissent dans un dialogue très vif espace et temps. Du point de vue musical, la place des formes déterminées revient ici aux éléments improvisés, formes par excellence ouvertes et fluantes. Cet ouvrage développe l'idée de l'unité de l'histoire nationale comme une continuité de l'idée de vouloir gagner des libertés et une dignité ; elle s'est manifestée d'ailleurs par une diversité d'épisodes et de figures marquantes de l'histoire. Sur le plan musical, les devenirs de la nation depuis son etnogenèse jusqu'à la lutte pour son unité, pour son indépendance et ensuite jusqu'au moment contemporain de l'insurrection et du triomphe des aubes dorées, sont incarnés par des soli, choeur et orchestre dans un ensemble musical souple et plein de vivacité. L'idée de l'unité est soulignée par un ensemble choral-instrumental restreint qui se manifeste par ailleurs sur toute la durée de l'ouvrage. Des éléments musicaux authentiquement folkloriques font leur apparition comme des prémisses de la construction dramatique, pour se fondre ensuite dans une ingénieuse synthèse avec les éléments sonores insolites, inédits, tout nouveaux, exigés par la signification, elle aussi toute nouvelle, des événements évoqués.

Remarquons, pour finir, le grand mérite de la musique pour fanfare (par exemple le poème vocal-symphonique *Victoire* de Dumitru Eremia), ou l'apport de la musique chorale et légère qui viennent s'ajouter aux précédents genres. Ces deux dernières s'inspirent par excellence des réalités de la patrie socialiste, de l'histoire qui s'écrit de nos jours.

Cette réunion entre l'histoire et l'acte de la création musicale est sûre d'ouvrir dans la vie contemporaine et, sans doute, de le faire aussi dans l'avenir, des perspectives infinies d'affirmation du caractère du peuple roumain.

CUPRINSUL

Telegramă adresată de către Uniunea Compozitorilor tovarăşului Nicolae Ceauşescu (pe planşă)

GH. DUMITRESCU (muzica) ; *VICTOR TULBURE* (versurile)
Sub steagul celui de al XI-lea Congres al P.C.R. (pe planşă)

Din raportul prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu la cel de al XI-lea Congres al P.C.R. 1

ION DUMITRESCU
„Te apăr şi te cînt, patria mea". . . . 3

CONSTANTIN RĂSVAN
Festivalul Cîntecului Ostăşesc. 3

NOI CREAŢII

SABIN PAUTZA
Cantata „Românie, ţară de vis" de Vasile Spătărelu. 5

★

IOSIF SAVA
Mesajul criticii noastre muzicale. . . . 6

C. RĂSVAN
Concursul republican jubiliar al formaţiilor muzical-coregrafice de amatori 1974 (interviu) 9

GEORGE SBÂRCEA
Educarea gustului public în muzica uşoară 11

MEMENTO

MIHAI BREDICEANU
George Georgescu. 13

ION ROMÂNU
80 de ani de la naşterea lui Sabin V. Drăgoi 15

★

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Gheorghe Ciobanu : Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie. 17

WILHELM BERGER
Motivele sau temele şi unitatea întregului . 19

VIOREL COSMA
Însemnări din Jugoslavia (Note de călătorie) 26

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează :
Edgar Elian, J.V. Pandelescu, Mircea Bejinariu, Titus Moisescu, Doru Murgu, George Sbârcea, C.R., Eugen Pricope,

SOMMAIRE

Télégramme adressé au Président Nicolae Ceauşescu par l'Union des Compositeurs de la R.S. de Roumanie (planche)

GHEORGHE DUMITRESCU (musique) ; *VICTOR TULBURE* (vers)
Sous l'étendard du XI-e Congrès du Parti Communiste Roumain (planche)

Fragment du rapport présenté par le Président Nicolae Ceauşescu au XI-e Congrès du Parti Communiste Roumain . . . 1

ION DUMITRESCU
„Je te protège et je te chante ma patrie". . 3

CONSTANTIN RĂSVAN
Festival de la Chanson militaire. . . . 3

OEUVRES NOUVELLES

SABIN PAUTZA
La cantate „Roumanie, pays de rêve" de Vasile Spătărelu. 5

★

IOSIF SAVA
Message de notre critique musicale. . . 6

C. RĂSVAN
Concours républicain jubilaire des formations musicales-chorégraphiques d'amateurs, 1974 (interview) 9

GEORGE SBÂRCEA
Education du goût publique dans la musique légère. 11

MEMENTO

MIHAI BREDICEANU
George Georgescu. 13

ION ROMÂNU
80 années de la naissance de Sabin V. Drăgoi 15

★

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Gheorghe Ciobanu : Etudes d'éthnomusicologie et byzantinologie. 17

WILHELM BERGER
Motifs ou thèmes et l'unité de l'entier . 19

VIOREL COSMA
Remarques de Yougoslavie (Notes de voyage) 26

LA VIE MUSICALE

Signent :
Edgar Elian, J.-V. Pandelescu, Titus Moisescu, Doru Murgu, George Sbârcea, C.R., Eugen Pricope, Mircea Bejinariu

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU
L'histoire de la patrie, source d'inspiration pour la musique contemporaine roumaine. . 43

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 11 — 48 p. — București noiembrie 1974

Redacția și administrația: București — Calea Victoriei
Nr. 141, Sector 1
Telefon: 50.64.80.

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica" se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia" — Serviciul Import-Export Press - București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

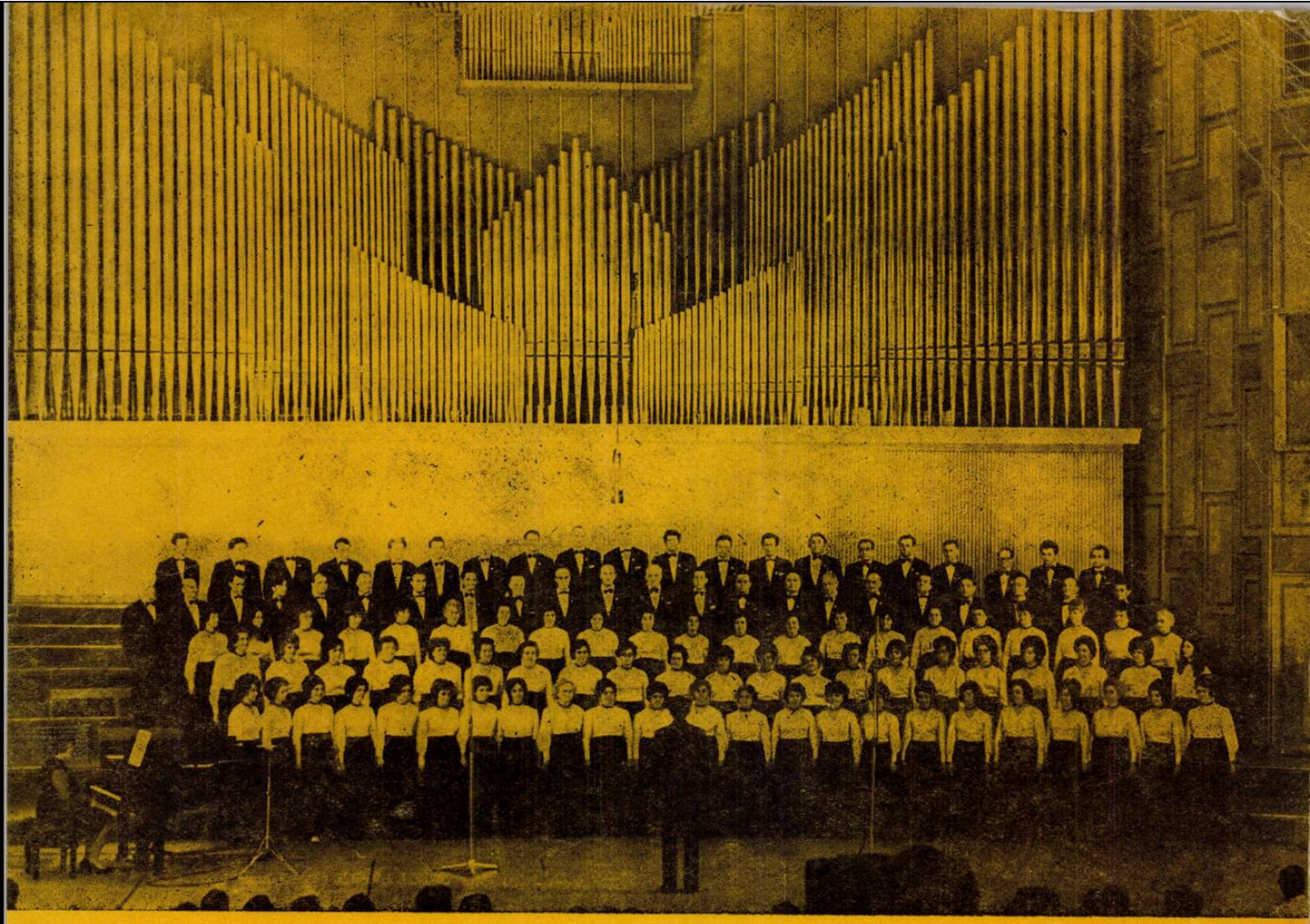
COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

I. P. „Informația" — c. 1640

64.421

Prețul lei 7



Prof. Dela
de Flor 25

MUZICA

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

decembrie 1974 12

1593

CUPRINSUL

RADU PALADI (muzica) și

EUGEN FRUNZĂ (versurile)
Cîntă patria-n lumină (planșă)

ION DUMITRESCU

Misiunea noastră este menirea noastră (interviu de Smaranda Oțeanu) 1

NICOLAE CALINOIU

Repertoriul — programul ideologic și artistic fundamental al instituțiilor muzicale de spectacole și concerte 2

dr. VASILE TOMESCU

Tradiții și înnoiri în muzica sovietică . . 5

IVAN I. MARTINOV

David Oistrah 8

V. KOZANIAN

Pontica '74 10

CENTENARE

ZENO VANCEA

Schönberg 12

DARYL D. DAYTON

Charles Ives : pionier al muzicii americane 17

★

EUGEN PRICOPE

George Georgescu în repetiții cu Simfonia a VI-a de Beethoven 20

TEODOR BRATU

Nicolae Oancea 25

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, Constantin Răsvan, Luminița Vartolomei, Dan Buciu, Costin Cazaban, Titus Moisescu, J. V. Pandelescu, Romeo Alexandrescu.

RECENZII

CRISTINA RĂDULESCU-PASCU

Teodor T. Burada : „Opere“ 36

GHEORGHE FIRCA

Doru Popovici : „Introducere în opera contemporană“ 38

J.V.P. ; L.V.

Cronica discului 38

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

TEODORA ALBESCU

Corul de copii al Radiotelevizionii Române în Japonia 41

ANTON DOGARU
Tineri muzicieni români la Bayreuth . . 43

SOMMAIRE

RADU PALADI (la musique) et
EUGEN FRUNZĂ (les vers)

La Patrie chante dans la lumière (planche)

ION DUMITRESCU

Notre mission est notre destinée (interview avec Smaranda Oțeanu) 1

NICOLAE CĂLINOIU

Le répertoire — un programme idéologique et artistique fondamental des institutions pour spectacles et concerts musicales . . 2

Dr. VASILE TOMESCU

Traditions et innovations dans la musique soviétique 5

IVAN I. MARTINOV

David Oistrach 8

V. KOZANIAN

„Pontica '74“ 10

CENTENAIRES

ZENO VANCEA

Schönberg 12

DARYL D. DAYTON

Charles Ives : pionnier de la musique américaine 17

★

EUGEN PRICOPE

George Georgescu et ses répétitions de la VIe Symphonie de Beethoven 20

TEODOR BRATU

Nicolae Oancea 25

LA VIE MUSICALE

Signent :

Edgar Elian, Constantin Răsvan, Luminița Vartolomei, Dan Buciu, Costin Cazaban, Titus Moisescu, J. V. Pandelescu, Romeo Alexandrescu

COMPTES RENDUS

CRISTINA RĂDULESCU-PASCU

Theodor T. Burada :„Oeuvres“ 36

GHEORGHE FIRCA

Doru Popovici : „Introduction à l'opéra contemporain“ 38

J. V. P. ; L. V.

Chronique du disque 38

PRESENCES ROUMAINES

TEODORA ALBESCU

La chorale à voix d'enfants de la Radio-Télévision Roumaine au Japon 41

ANTON DOGARU

Jeunes musiciens roumains à Bayreuth . 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ZENO VANCEA

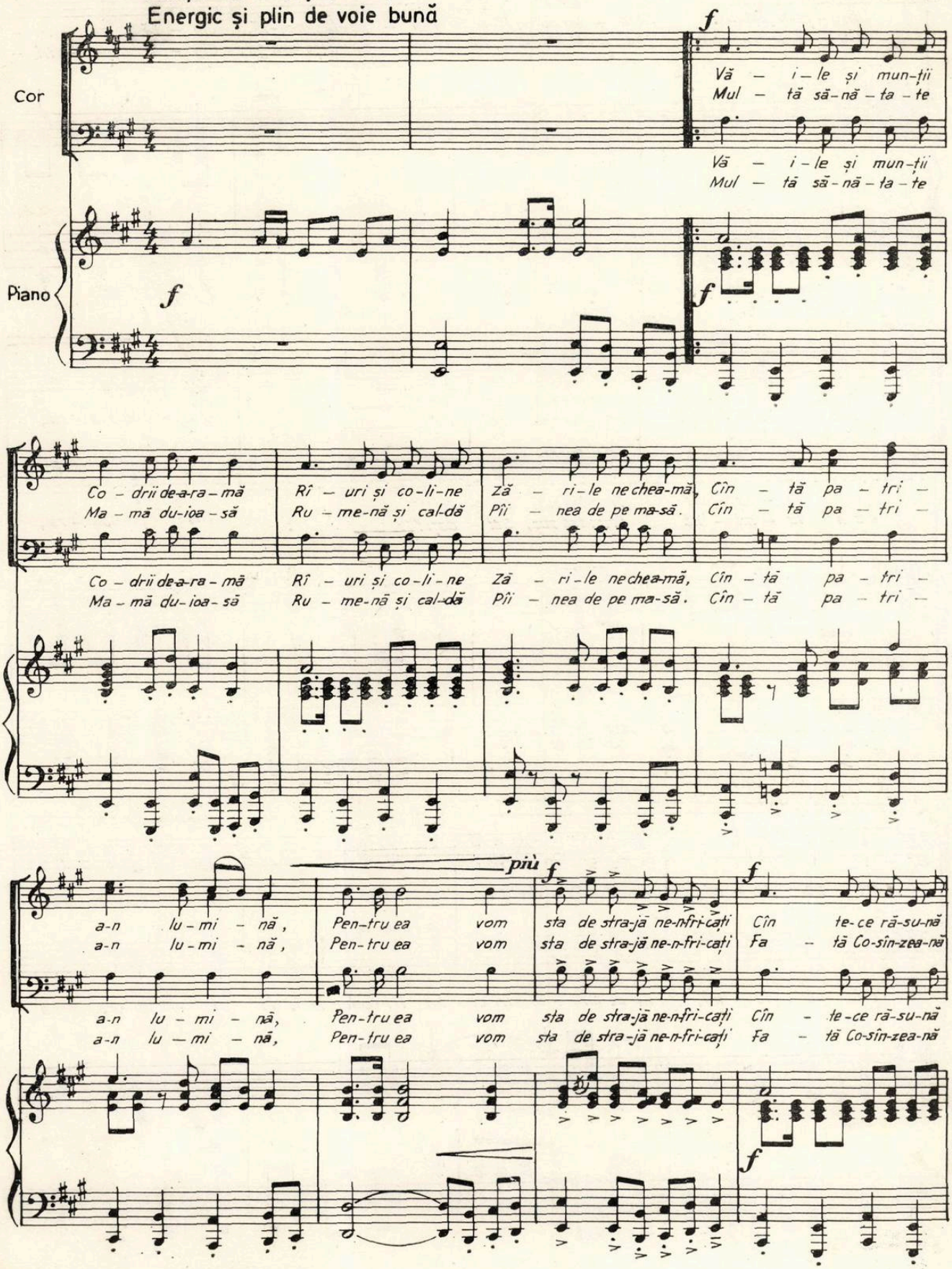
Tradition et innovation en musique (en français par Colette Ghimpețeanu) 44

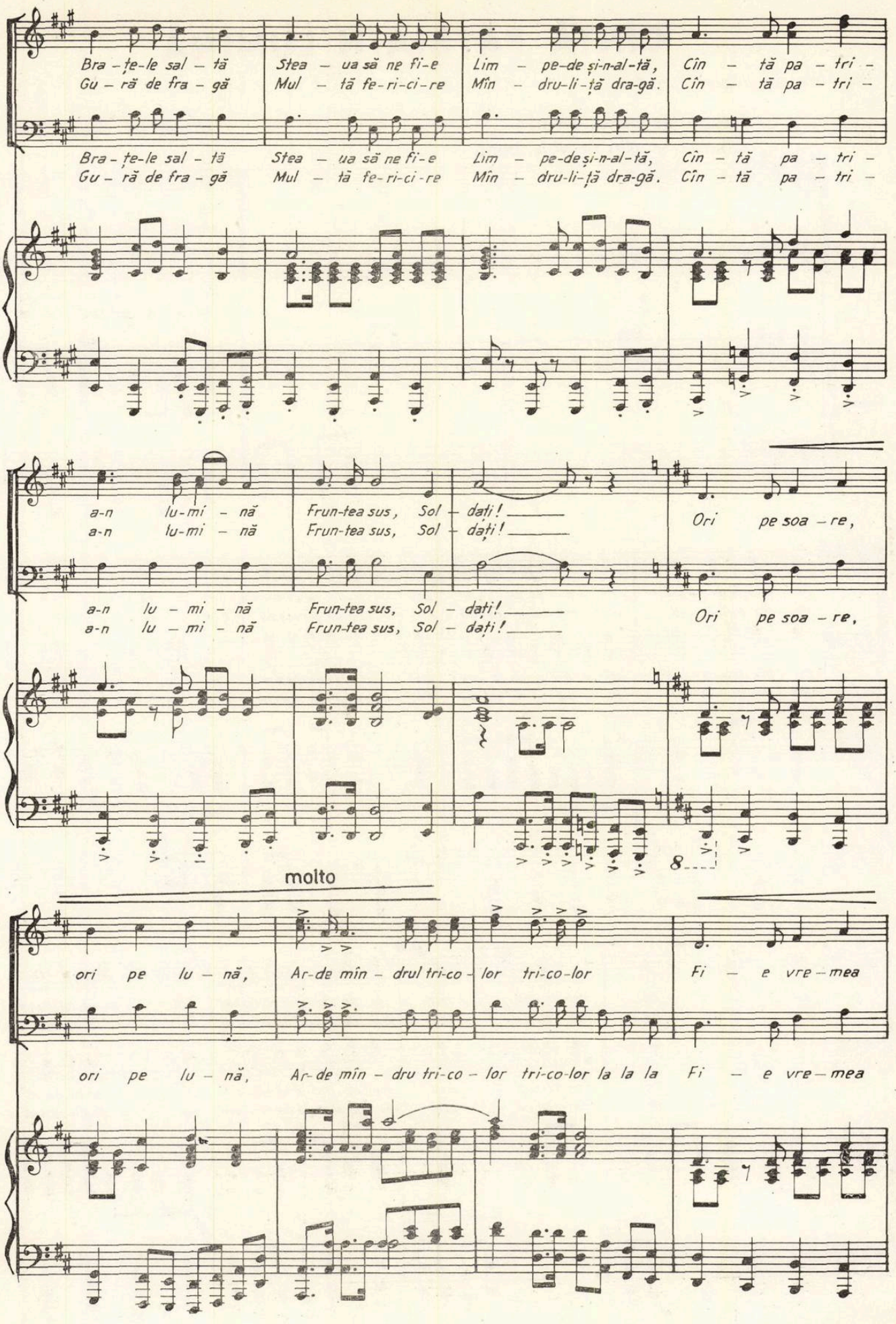
CÎNTĂ PATRIA-N LUMINĂ

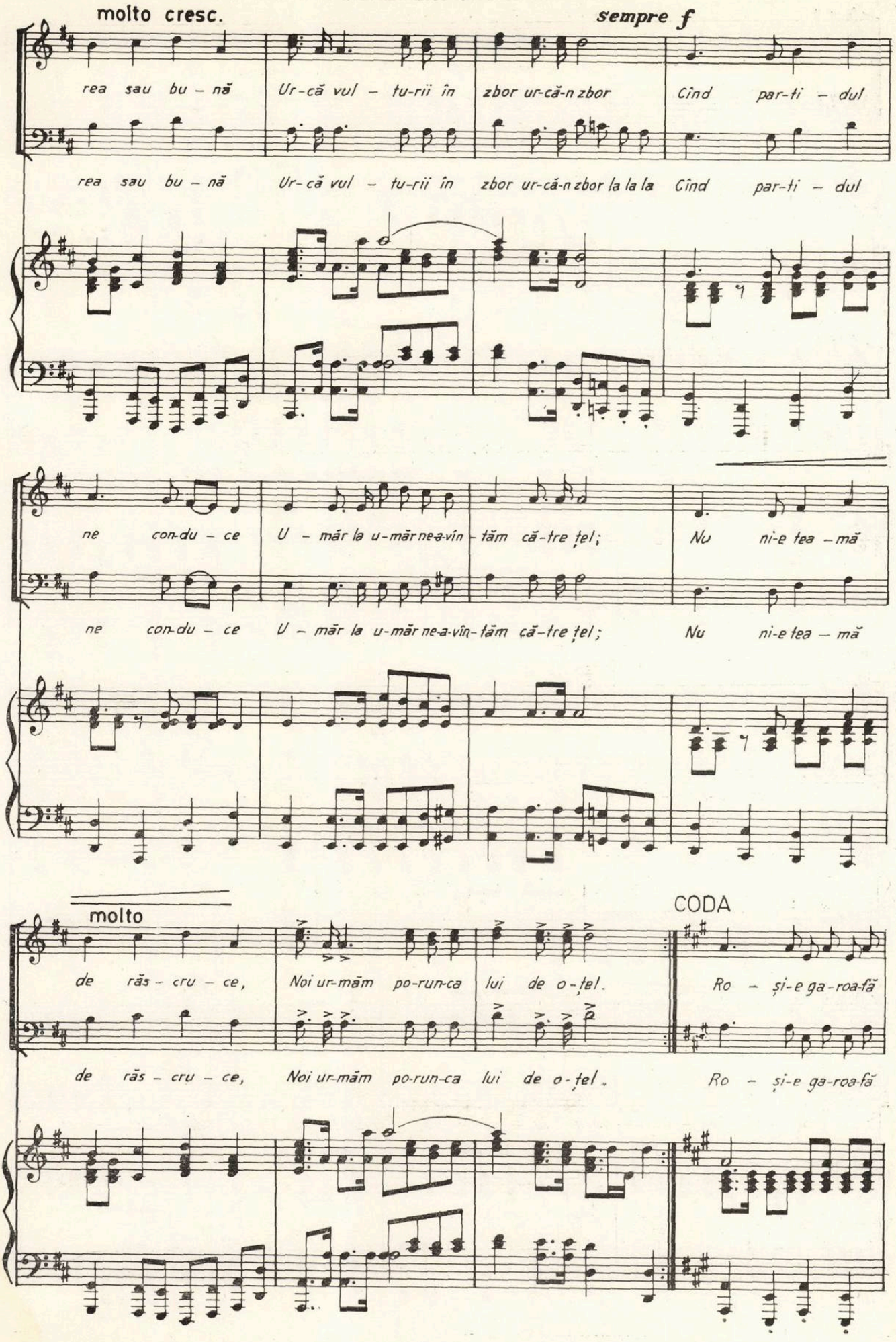
Versurile de Eugen Frunză

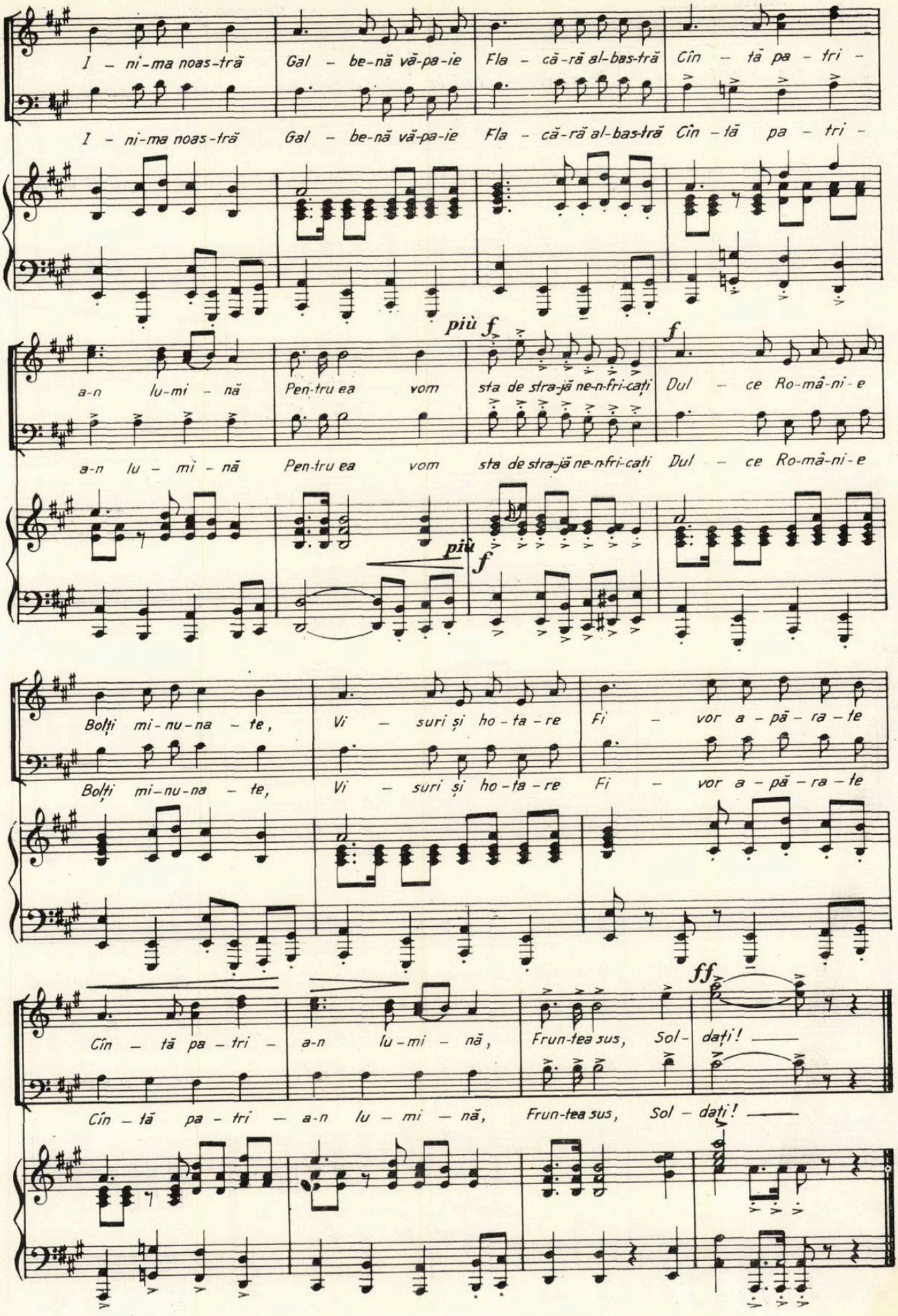
Tempo de marş (vioi)
Energic şi plin de voie bună

Muzica de Radu Paladi




Bra-ţe-le sal-tă Stea-ua să ne fi-e Lim-pe-de şi-n-al-tă, Cîn-tă pa-tri-
Gu-ră de fra-gă Mul-tă fe-ri-ci-re Mîn-dru-li-ţă dra-gă. Cîn-tă pa-tri-
Bra-ţe-le sal-tă Stea-ua să ne fi-e Lim-pe-de şi-n-al-tă, Cîn-tă pa-tri-
Gu-ră de fra-gă Mul-tă fe-ri-ci-re Mîn-dru-li-ţă dra-gă. Cîn-tă pa-tri-
a-n lu-mi-nă Frun-tea sus, Sol-daţi! Ori pe soa-re,
a-n lu-mi-nă Frun-tea sus, Sol-daţi! Ori pe soa-re,
a-n lu-mi-nă Frun-tea sus, Sol-daţi!
a-n lu-mi-nă Frun-tea sus, Sol-daţi!
molto
ori pe lu-nă, Ar-de mîn-drul tri-co-lor tri-co-lor Fi-e vre-mea
ori pe lu-nă, Ar-de mîn-dru tri-co-lor tri-co-lor la la la Fi-e vre-mea


molto cresc.
sempre f
rea sau bu – nă Ur-că vul – tu-rii în zbor ur-că-n zbor Cînd par-ti – dul
rea sau bu – nă Ur-că vul – tu-rii în zbor ur-că-n zbor la la la Cînd par-ti – dul
ne con-du – ce U – măr la u-măr ne-a-vîn – tăm că-tre țel; Nu ni-e tea – mă
ne con-du – ce U – măr la u-măr ne-a-vîn-tăm că-tre țel; Nu ni-e tea – mă
molto
CODA
de răs – cru – ce, Noi ur-măm po-run-ca lui de o-țel. Ro – și-e ga-roa-fă
de răs – cru – ce, Noi ur-măm po-run-ca lui de o-țel. Ro – și-e ga-roa-fă


I - ni-ma noas-tră Gal - be-nă vă-pa-ie Fla - că-ră al-bas-tră Cîn - tă pa - tri -
I - ni-ma noas-tră Gal - be-nă vă-pa-ie Fla - că-ră al-bas-tră Cîn - tă pa - tri -
a-n lu-mi - nă Pen-tru ea vom sta de stra-jă ne-n-fri-cați Dul - ce Ro-mâ-ni-e
più f
f
a-n lu - mi - nă Pen-tru ea vom sta de stra-jă ne-n-fri-cați Dul - ce Ro-mâ-ni-e
più
f
Bolți mi-nu-na - te, Vi - suri și ho-ta-re Fi - vor a - pă - ra - te
Bolți mi-nu-na - te, Vi - suri și ho-ta-re Fi - vor a - pă - ra - te
ff
Cîn - tă pa - tri - a-n lu-mi - nă, Frun-tea sus, Sol - dați!
Cîn - tă pa - tri - a-n lu - mi - nă, Frun-tea sus, Sol - dați!

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 12 (266) decembrie 1974

MISIUNEA NOASTRĂ ESTE MENIREA NOASTRĂ

Convorbire cu Ion Dumitrescu, preşedintele Uniunii Compozitorilor

Au trecut puţine zile de la încheierea celui de al XI-lea Congres al partidului. În agenda de lucru a fiecărui compozitor s-au aşternut planuri de lucru, idei fructuoase desprinse din Programul partidului, idei ce în curînd vor prinde viaţă, vor germina lucrări de amplă rezonanţă, menite să răspundă chemării din Raportul prezentat la Congres — de a oglindi istoria poporului nostru, uriaşa operă socială pe care o înfăptuieşte în prezent, realităţile vremii noastre.

— Cum vedeţi împlinirea rolului muzicii în vastul proces de educare patriotică, estetică a maselor relevat de Congresul partidului ?

— Propun să legăm discuţia despre educaţie prin muzică, prin artă în general, de noţiunea de accesibilitate. **Este o problemă valabilă în toate domeniile artei : pictură, teatru, literatură, şi care se ridică cu şi mai mare acuitate pentru arta sunetelor. O întrebare trebuie să călăuzească strădaniile oricărui creator : arta trebuie să apară ca un răspuns direct, ca o consecinţă a doleanţelor ascultătorilor de toate categoriile sau să deschidă drum acestora ?** Arta, cred eu, trebuie realizată la acel nivel de accesibilitate încît să fie înţeleasă de toţi oamenii ; dar, în acelaşi timp, să devină o permanentă invitaţie către exigenţă, pentru public, astfel ca acesta să-şi sensibilizeze înţelegerea, să aibă acces la valorile artei muzicale româneşti şi universale, la marea muzică.

— Pentru a ajunge la „marea muzică", după cum aţi spus, trebuie urcate importante trepte de iniţiere, educaţie...

— Mai mult, aş spune, printr-un efort intelectual, **şi de voinţă cu o mare disponibilitate faţă de sugestiile exterioare care vor crea ambianţa şi condiţiile de apropiere de adevăratele valori ale muzicii. Problema accesibilităţii se leagă strîns, indisolubil, de** învăţămîntul muzical **în procesul vast de educaţie a tineretului. Mai clar, de obiectul** Muzica, **în învăţămîntul de toate gradele şi în toate formele de învăţămînt, inclusiv cel tehnic. Se pune, de asemenea, problema acută a** profesorului de muzică, **cadru didactic de specialitate, bine pregătit** profesional, **bine educat cetăţeneşte, înflăcărat patriot, conştient de înalta misiune pe care o are în transformarea societăţii noastre ; profesorul de muzică — urmînd tradiţia pozitivă a înaintaşilor care, adesea, într-o ambianţă ostilă „dexterităţilor" au încălzit inimile tineretului de odinioară cu vraja artei sunetelor, formînd devotaţi iubitori ai muzicii ; profesorul de muzică — ce trebuie să formeze astăzi publicul de mîine, membri activi în sălile de concert, în ansamblurile corale de la oraşe şi sate, în orchestre de amatori, în mici formaţii de cameră. Avem în ţară sute de profesori entuziaşti care slujesc cu credinţă arta, fac totul pentru educarea patriotică, artistică a tinerelor generaţii. Acestor oameni le datorăm educaţia muzicală a poporului nostru, pentru ca apoi, pe această bază, să înflorească creaţia muzicală contemporană. Şi dacă învăţămîntul, după cum se dovedeşte, trebuie să-şi spună mai eficient cuvîntul în acest sens, să nu uităm importanţa „ciclurilor de iniţiere", emisiunilor speciale, concertelor-lecţie, conferinţelor, medalioanelor pe care Radioteleviziunea, instituţiile muzicale le au programate în activitatea lor curentă. Să adăugăm activitatea cercurilor de iubitori ai muzicii în marile întreprinderi din ţară, deplasarea în întreprinderi şi instituţii a artiştilor interpreţi — mijloace care, bine organizate, bine conduse, pot contribui şi ele la dezvoltarea gustului şi dragostei pentru muzică.**

Noi români avem unul din cele mai bogate fonduri tradiţionale de muzică populară. O muzică plină de expresie, de inedit, un adevărat fond umanist legat strîns de viaţa milenară a poporului nostru. Această muzică populară constituie pentru creatori o sursă inepuizabilă de inspiraţie, un model viu şi puternic. Trăim aceşti ani efervescenţi şi viaţa este o generoasă sursă de inspiraţie. Compozitorii au răspuns prompt la chemările partidului. Se străduiesc să dea creaţiei muzicale româneşti o strălucire şi un sens superior în faţa oamenilor din ţara noastră şi a celor de peste hotare. Discutînd despre educaţia oamenilor, formarea profilului moral al cetăţeanului, educaţia tineretului prin mijlocirea şi contribuţia muzicii româneşti, reies clar sarcinile şi menirea pe care creatorii noştri de muzică le au. Îmbogăţirea treptată a muzicii româneşti cu genuri accesibile — muzică corală, muzică uşoară de calitate, muzică simfonică pentru toate gradele de înţelegere, vocal-simfonică, opere, operete, cu tematică revoluţionară, pline de optimism — constituie preocuparea de căpetenie şi sarcinile planificate ale Uniunii compozitorilor. **Muzica românească pe terenul bogat umanist al creaţiei populare, inspirată din realităţile vremii, este o muzică umanistă, care cîntă omul cu năzuinţele, cu elanurile lui, o muzică ce se adresează publicului larg. Sîntem mîndri, ca artişti, ascultînd chemarea rostită de secretarul general al partidului la Congresul al XI-lea :** „Scriitorii, pictorii, compozitorii, toţi slujitorii artei şi literaturii nu-şi vor precupeţi munca şi talentul pentru a crea noi opere valoroase, pătrunse de umanism revoluţionar, de un robust optimism social, care să redea în forme cît mai variate preocupările şi frămîntările, dorinţele şi aspiraţiile poporului nostru". **Sîntem mîndri şi conştienţi de sarcinile ce ne revin.** Misiunea noastră este menirea noastră. **Sarcinile ce ne revin sînt paşi siguri spre viitorul unei arte muzicale de mare rezonanţă.**

SMARANDA OŢEANU

Repertoriul — programul ideologic şi artistic fundamental al instituţiilor muzicale de spectacole şi concerte

de Nicolae CĂLINOIU

Una din sarcinile cele mai importante ce revin factorilor de conducere din instituţiile noastre artistice o constituie elaborarea repertoriului. Repertoriul rămîne — în ultimă analiză — aspectul esenţial şi hotărîtor al activităţii unei instituţii de spectacole sau concerte. El reprezintă *programul* ideologic şi artistic fundamental al instituţiei, calea prin care pătrund în mintea şi inima spectatorului ideile şi sentimentele care l-au animat pe creator. De aici, răspunderea deosebită care incumbă la toate nivelele la care se hotărăşte *ce, cum* şi *cît* anume se difuzează.

Alcătuirea repertoriului reflectă, aşadar, capacitatea ideologică şi profesională a comitetelor oamenilor muncii din instituţiile respective, orientarea lor, obiectivele de perspectivă pe care le au în vedere. Pe de altă parte, nivelul interpretativ al colectivului, oricît de ridicat ar fi, nu devine eficient, nu e pus în adevărata sa valoare, decît în măsura în care poartă, transmite, idei generoase, umaniste, înalt patriotice — pîrghii de seamă în determinarea unor mutaţii în concepţiile sociale, etice şi estetice ale publicului, în sensul ridicării conştiinţei pe treapta superioară a gîndirii celei mai înaintate, a gîndirii comuniste. Am amintit acest aspect tocmai pentru a sublinia că înzestraţilor noştri interpreţi, aplaudaţi cu îndreptăţire şi îndrăgiţi de public, trebuie să le oferim astfel — printr-un repertoriu fericit întocmit — prilejul afirmării depline a personalităţii lor ; de altfel, însăşi creaţia lor interpretativă este stimulată, capătă un plus de strălucire şi vibraţie umană, atunci cînd vehiculează ideile înflăcărate ale artei autentice, militante.

Activitatea stagiunii muzicale 1973—1974 a fost orientată ţinîndu-se seama de necesitatea reflectării pregnante şi în acest domeniu a evenimentelor de deosebită importanţă ale anului 1974 : aniversarea a 30 de ani de la Eliberarea României de sub dominaţia fascistă şi cel de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român.

Bilanţul stagiunii 1973/1974 este, în general, pozitiv : din numărul de 69 de titluri de operă, operetă şi balet româneşti — într-un total de 98 montări — 20 de titluri au constituit premiere — 12 absolute şi 8 locale (8 opere, 8 operete, 4 balete). Unele dintre acestea sînt inspirate din contemporaneitate sau evocă momente semnificative din istoria patriei : baletul *Văpaia* de Mircea Chiriac, inspirat din lupta revoluţionară a clasei muncitoare (la Opera Română din Bucureşti şi la Opera din Iaşi), operele *Bălcescu* de Cornel Trăilescu şi *Doamna Chiajna* de Nicolae Buicliu (la Opera Română din Bucureşti). După o absenţă de peste trei decenii, a revăzut lumina rampei, la Opera română din Cluj, opera istorică *Horia* de Nicolae Bretan şi, tot pe această scenă, au fost prezentate, în soluţii artistice inedite, opera-poem *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan — lucrare în care se înlănţuie momente cruciale şi personalităţi cu un rol de seamă în istoria poporului român — şi opera-balet *Model mioritic* de Corneliu Dan Georgescu. Alte lucrări realizate în stagiunile trecute, prezentate în premieră pe scena unor opere şi teatre muzicale au constituit evenimente importante pe plan local : *Ion Vodă* de Gh. Dumitrescu la Opera din Iaşi, *Stejarul din Borzeşti* de Teodor Bratu, la Opera din Timişoara, *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Ţăranu la Opera de Stat din Cluj ; în afară de baletul *Văpaia,* au mai văzut lumina rampei în premieră absolută tablourile coregrafice *In memoriam* pe muzică de Alex. Paşcanu, evocare patetică a eroilor patriei şi *Ia-ţi, mireasă, ziua bună,* pe muzică de Nicolae Boboc, o suită de obiceiuri tradiţionale de nuntă din Ţara Moţilor (la Opera din Timişoara) ; în genul operetei, stagiunea 1973/1974 a vădit o mai bună cuprindere a tematicii actuale : *Rodica* de Norbert Petri, a cărei acţiune se desfăşoară pe unul din marile şantiere ale ţării (la Teatrul Muzical din Braşov), *Mătuşa mea Faustina* de L. Cavassi şi Doru Butoiescu, care cu mijloacele specifice genului, tratează aspecte ale muncii savanţilor români, puse în slujba omului şi apărarea descoperirilor lor împotriva spionajului străin (la Teatrul de Operetă din Bucureşti) ; *Valurile Dunării* de George Grigoriu, care evocă personalitatea compozitorului înaintaş I. Ivanovici (la Teatrul Muzical Galaţi) ; în premieră locală au fost prezentate operetele *Soarele Londrei* de Florin Comişel (la Constanţa şi Braşov), *Piatra din casă* şi *Harţă răzeşul* de V. Iusceanu (la Opera din Iaşi).

Caracterul militant şi educativ-patriotic al repertoriului stagiunii 1973/1974 în domeniul operei, operetei şi baletului a fost întregit prin reluarea unor spectacole montate în anii trecuţi, ca de exemplu : operele *Decebal* şi *Răscoala* de Gh. Dumitrescu, *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, *Trandafirii Doftanei* de N. Petri, *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, *Capcana* de W. Demian, etc. ; operetele *Ana Lugojana* şi *Plutaşul de pe Bistriţa* de Filaret Barbu,

Lăsați-mă să cînt de Gherase Dendrino, *Spune, inimioară* de Elly Roman etc. ; baletele *Primăvara* de Cornel Trăilescu, *Întîlniri în beznă* de E. Junger, *Marinarul visător* de Laurențiu Profeta etc.

În ceea ce privește creația de operă, operetă și balet din literatura universală, repertoriul curent a fost îmbogățit cu un număr de 26 premiere (12 opere, 7 operete și 7 balete). Este de subliniat orientarea către unele zone stilistice mai puțin explorate atît în ce privește muzica romantică cît și creația modernă. Astfel, *Olandezul zburător* de Wagner a contribuit la îmbogățirea diapazonului interpretativ al colectivului Operei Române din București ; baletele *Cenușăreasa* de Prokofiev (la Opera din Iași) și *Carmen* de Bizet-Scedrin (la Opera Română din București) au reprezentat noi modalități de contact atît al dansurilor cît și al publicului cu muzica secolului XX ; *Oklahoma* de R. Rodgers, prima lucrare care propune formula modernă a musicalului, a evocat viața plină de tensiune a fermierilor americani la începutul secolului nostru, aducînd o muzică antrenantă, colorată (la Teatrul de Operetă din București).

Filarmonicile au prezentat în stagiunea 1973/1974 un repertoriu divers, în care creația originală a ocupat un rol important : din totalul de 1.655 execuții, 534 au aparținut muzicii simfonice românești. Acest număr a asigurat prezența, în medie, a unei lucrări românești în fiecare concert simfonic. Numărul execuțiilor cu lucrări românești în primă audiție — absolută și locală (289) — a depășit pe cel al reluărilor (245) din repertoriul consacrat. Semnificativ este faptul că o serie de lucrări realizate recent, cele mai multe rezultate din comenzile de creație ale Consiliului Culturii și Educației Socialiste, au fost preluate operativ în stagiunea filarmonicilor, lucrări care — prin conținutul și realizarea lor artistică — vădesc aportul compozitorilor noștri la investigarea mai bogată și mai variată a unor obiective tematice, sugerate de Programul partidului cu privire la îmbunătățirea activității politico-ideologice și de educare comunistă a maselor. Din repertoriul stagiunii nu au lipsit lucrările de bază, intrate în patrimoniul culturii muzicale românești, de la compozitorii înaintași din secolul al XIX-lea la George Enescu, de la compozitorii din perioada interbelică la cei de astăzi.

Cele 7 coruri salarizate, de pe lîngă filarmonici, au făcut posibilă programarea unor importante lucrări vocal-simfonice românești, precum și a unor pagini reprezentative din muzica universală. În concertele *à cappella* ale acestor formații, s-a remarcat, de asemenea, prezența mai susținută a cîntecelor de mase, ca și a altor lucrări cu conținut patriotic, militant.

Repertoriul de muzică universală a cuprins, ca și în alți ani, lucrările de bază — preclasice, clasice, romantice și contemporane — necesare procesului de educație muzicală. La cifra de 1.121 titluri, propuse de filarmonici, s-au adăugat circa 300 lucrări concertante, pentru soliști și orchestră, a căror concretizare s-a făcut în funcție și de opțiunile soliștilor. Din repertoriu nu au lipsit investigațiile în muzica universală contemporană, ilustrată prin valori verificate și, în special, prin lucrări ale compozitorilor din țările socialiste.

În legătură cu activitatea în domeniul muzicii de cameră, instituțiile au făcut apel la cele mai bune formații existente, care — cu sprijinul material al Consiliului Culturii și Educației Socialiste — susțin de mai mulți ani concerte și recitaluri în capitală și în județe. Stagiunea de muzică de cameră a urmărit să prezinte lucrările fundamentale, atît din repertoriul românesc, cît și din cel universal, astfel încît publicul să se poată familiariza treptat, cu acest gen, de acces mai dificil, dar de o mare bogăție de conținut.

Urmărindu-se în continuare transpunerea în practică a hotărîrilor conducerii partidului cu privire la îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a tuturor oamenilor muncii, propunerile de repertoriu ale instituțiilor muzicale de spectacole și concerte pe stagiunea 1974—1975 — întocmite pe baza recomandărilor Consiliului Culturii și Educației Socialiste și avizate de către comitetele județene respective — au fost îmbunătățite și definitivate în cadrul unei consfătuiri cu caracter de lucru, la care au participat directorii tuturor instituțiilor muzicale precum și reprezentanți ai comitetelor județene de Cultură și Educație socialistă.

Ca rezultat al acestor preocupări, repertoriul viitoarei stagiuni permite desprinderea următoarelor caracteristici esențiale :

— Menținerea ponderii creației originale, o atenție deosebită acordîndu-se lucrărilor valoroase cu tematică militantă, inspirată din trecutul de luptă al poporului nostru și din problematica actualității socialiste ;

— Prezența corespunzătoare a lucrărilor semnificative din creația muzicală contemporană a țărilor socialiste ;

— Sporirea pe căi multiple a eficienței educative a manifestărilor muzicale ;

— Organizarea unor manifestări cu conținut adecvat și de înaltă ținută artistică în întîmpinarea celui de al XI-lea Congres al P.C.R. și sărbătoririi a 27 de ani de la proclamarea Republicii.

Operele și teatrele muzicale își propun să prezinte în decursul viitoarei stagiuni un număr de 50 premiere, între care : 22 opere, 13 operete, 15 balete.

În cadrul acestei cifre, creația originală este reprezentată prin 24 lucrări (10 opere, 5 operete, 9 balete) 13 dintre ele fiind lucrări

inedite și constituind, ca atare, premiere absolute (5 opere, 3 operete, 5 balete). Două dintre lucrările inedite sînt inspirate din trecutul istoric al poporului nostru (operele : *Poesis* de Gh. Dumitrescu la Opera Română din Cluj, *Regele Istros* de J. Szarvady la Teatrul Liric Constanța) ; 6 lucrări sînt inspirate din lupta ilegală a partidului sau din actualitatea socialistă (opera *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu, dramatizare după romanul autobiografic *Aveam 18 ani* de Ecaterina Lazăr, la Opera Română din București, operetele *Răspîntia* de Fl. Comișel la Teatrul de Operetă și *Atenție, se filmează* de W. Demian la Opera maghiară din Cluj, baletele : *Chemarea* de T. Olah la Teatrul Muzical Brașov, *Seară de balet* de L. Profeta la Teatrul de Operetă, *Elanuri* de S. Sarchizov la Teatrul Muzical Galați) ; cinci lucrări abordează tematici diferite : operele *Hamlet* de P. Bentoiu la Opera Română și opera pentru copii *Cartea cu Apolodor* de Șt. Niculescu la Opera Română din Cluj, vodevilul pentru copii *Cocoșelul neascultător* de C. Ungureanu la Craiova, baletul *Trandafirul galben* de Harry Bella la Opera maghiară din Cluj și *Seară de balet* pe muzică de compozitori contemporani la Opera Română din București.

Dintre lucrările originale care vor fi prezentate în premieră locală, menționăm operele : *Ion Vodă* de Gh. Dumitrescu (la Opera din Iași), *Pădurea vulturilor* de T. Jarda (la Teatrul Liric Constanța), *Bălcescu* de C. Trăilescu (la Opera din Timișoara), *Năpasta* de S. Drăgoi (la Teatrul Muzical Brașov), *O noapte furtunoasă* de P. Constantinescu (la Opera din Iași) ; operetele : *Răspîntia* de Fl. Comișel (la Craiova), *Lăsați-mă să cînt* de G. Dendrino (la Teatrul Liric Constanța) ; baletele : *Primăvara* de C. Trăilescu (la Teatrul Liric Constanța), *Văpaia* de M. Chiriac (la Opera din Iași), *Pădurea fermecată* de H. Klee (la Opera din Timișoara).

Este de remarcat, de asemenea, faptul că în repertoriul stagiunii viitoare, alături de premierele susmenționate, vor fi reluate un număr important din operele, baletele și operetele românești cunoscute din stagiunile precedente, o atenție deosebită acordîndu-se lucrărilor cu tematică educativ-patriotică.

O atenție aparte se va acorda lucrărilor originale, comandate pe baza planului aprobat, lucrări care pe măsură ce vor fi terminate, vor fi incluse în repertoriul operelor și teatrelor muzicale.

Din literatura clasică universală vor fi prezentate 26 premiere (12 opere, 8 operete, 6 balete), dintre care citățm : *Flautul fermecat* de W. A. Mozart, *Turandot* de G. Puccini, *Andrea Chenier* de U. Giordano, *Luna* de Carl Orff, baletele : *Magazinul de păpuși* de Bayer, *Lacul lebedelor* de P. I. Ceaikovski, *Cenușăreasa* de S. Prokofiev, *Bolero* de Ravel, operetele : *Frau Luna* de P. Linke, *Pericola* de J. Offenbach, *Voievodul țiganilor* de J. Strauss etc.

Propunerile privind repertoriul simfonic vădesc, în continuare, preocuparea de a oferi spectatorilor, alături de valorile consacrate din tezaurul muzicii românești și universale, o serie de prime audiții care se anunță de cert interes. Se remarcă, totodată, grija pentru o selecție cît mai judicioasă a titlurilor, sub raportul eficienței lor educative și al realizării artistice.

Ponderea creației originale, în ansamblul repertoriului, se ridică la 536 execuții (302 prime audiții și 234 reluări). În comparație cu cele 1.131 execuții din muzica universală (288 prime audiții și 843 reluări), acest număr corespunde ritmului de o piesă românească în fiecare concert simfonic, exceptînd cele cîteva programe al căror profil nu va permite o asemenea structură.

Prin programarea cu prioritate a lucrărilor cu mesaj militant declarat — oratorii, cantate, poeme simfonice și alte forme programatice cu conținut patriotic, revoluționar — noua stagiune a căpătat semnificația unei mai temeinice ancorări în preocupările actuale, caracter care, datorită măsurilor luate în colaborare cu Uniunea compozitorilor, va deveni și mai pregnant prin introducerea și a altor lucrări, pe măsura finalizării lor.

Propunerile de repertoriu din muzica universală vizează, în primul rînd, familiarizarea unor noi straturi ale publicului cu valorile mari ale artei muzicale din toate timpurile. Programate adeseori pe cicluri, concertele vor contribui la lărgirea orizontului de cultură muzicală a spectatorilor, înlesnindu-le pătrunderea în profunzimea fenomenului muzical. Muzica clasică și romantică constituie, firește, miezul repertoriului de muzică universală, iubitorul de muzică regăsind, în fiecare stagiune, multe din lucrările pe care le-a îndrăgit în stagiunile trecute. Nu este neglijată însă nici muzica preclasică, după cum nu lipsesc nici paginile de bază ale muzicii secolului XX. De asemenea și în această stagiune s-a acordat atenție creației compozitorilor din țările socialiste care sînt prezenți în repertoriu cu un număr de peste 150 lucrări.

În domeniul muzicii de cameră, instituțiile vor face apel, în continuare, la cele mai bune formații camerale existente, care cu sprijinul Consiliului Culturii și Educației Socialiste vor prezenta concerte și recitaluri în Capitală și în județe. Propunerile de repertoriu, venite pe parcursul stagiunii din partea formațiilor, vor fi coordonate pe plan central, pentru a se asigura orientarea judicioasă a întregii activități camerale.

În cadrul planului actualei stagiuni a ansamblurilor artistice, s-a prevăzut de asemenea pregătirea unor noi spectacole de cîntece și dansuri, cu un pregnant caracter militant și patriotic, spectacole prezentate în premieră în cinstea Congresului al XI-lea al partidului și celei de a 27-a aniversări a proclamării Republicii.

În ceea ce privește teatrele și secțiile de estradă, activitatea acestora se află încă sub semnul unor înnoiri structurale.

Noile spectacole de estradă, aflate actualmente în lucru, își vor concentra atenția spre reliefarea a ceea ce este nou, înaintat în comportarea oamenilor de la noi, satirizînd în același timp manifestările înapoiate, antisociale.

În general, consider că repertoriul instituțiilor muzicale de spectacole și concerte, pe stagiunea 1974—1975, se înscrie pe linia sarcinilor ce rezultă din Programul ideologic al P.C.R., din prețioasele indicații ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, Secretarul general al partidului nostru. Se vor depune în continuare eforturile necesare pentru îmbogățirea repertoriului, pe parcurs, cu noi lucrări în toate genurile, astfel încît noua stagiune muzicală, concepută sub semnul mărețului eveniment din viața partidului și poporului nostru, cel de al XI-lea Congres al P.C.R., să răspundă în cît mai mare măsură cerințelor actuale, să contribue la formarea și educarea omului nou, cu o conștiință înaintată, capabil să înțeleagă și să acționeze pentru traducerea în viață a Programului P.C.R. de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism.

Tradiții și înnoiri în muzica sovietică

de dr. Vasile TOMESCU

În ziua de 11 noiembrie 1974 a avut loc în aula Uniunii compozitorilor din R. S. România, o festivitate dedicată muzicii sovietice, cu prilejul celei de a 57-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Festivitatea a fost deschisă de Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor. Au fost de față Evghenia Soloviova, șef de secție în Ministerul Culturii din U.R.S.S., reprezentanți ai Ambasadei Sovietice în R. S. România, muzicologul Ivan Martînov și compozitorii Rostislav Boiko și Juri Semeniako, oaspeți ai Uniunii compozitorilor din R. S. România.

Tinerii interpreți Justin Opreanu, Elena Popescu, Dorel Fodoreanu și Ștefana Fodoreanu au prezentat Sonata a III-a pentru pian *și* Patru miniaturi pentru vioară și pian *de Serghei Prokofiev,* Nocturnă pentru violoncel și pian *de Aram Haciaturian,* Rondo pentru violoncel și pian de *Dmitri Kabalevski și* Trio pentru vioară, violoncel și pian *de Dmitri Șostakovici.*

Programul artistic a fost precedat de un cuvînt care constituie obiectul articolului de față. (n.r.)

Expresie a bogatelor și rodnicelor tradiții de legături prietenești între statele și partidele noastre, de relații întemeiate pe principiul respectului și prețuirii reciproce, colaborarea româno-sovietică se confirmă dinamică și fructuoasă și în ansamblul culturii și astfel și în domeniul muzicii. Pe acest drum, audiția de muzică sovietică organizată de Uniunea compozitorilor din Republica Socialistă România, înscriindu-se în cadrul manifestărilor prilejuite în țara noastră de cea de a 57-a aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, ne oferă în același timp posibilitatea reîntîlnirii cu cîteva creații de seamă ale maeștrilor muzicii sovietice în tălmăcirea unor tineri și valoroși interpreți români, ca și sugestia unei plăcute evocări a schimburilor de idei și valori între muzica și muzicienii din România și U.R.S.S.

Avem astfel bucuria de a aminti momentul dialogului purtat la Moscova între conducerile Uniunilor de compozitori din cele două țări, în legătură cu probleme fundamentale, teoretice și de creație, eveniment însoțit de concerte publice edificatoare pentru tendințele și înfăptuirile muzicale actuale din România și Uniunea Sovietică. Aniversarea a 60 de ani de viață ai președinților celor două Uniuni de compozitori a fost marcată prin calde omagii, publicate în cinstea compozitorului Tihon Hrennikov de revista **Muzica** și în cinstea compozitorului Ion Dumitrescu de revistele **Sovetskaia Muzîka** și **Muzîcalnaia Jizni,** profesorul Ivan Ivanovici Martînov fiind printre semnatari. Sărbătorirea septuagenarului Aram Ilici Haciaturian a fost cinstită în revista **Muzica** prin însemnări ale discipolilor români ai eminentului muzician. Împreună cu colegul

Laurențiu Profeta am fost martor al unei memorabile scene, petrecută în luna aprilie a anului curent, cu prilejul participării noastre ca invitați la lucrările celui de al V-lea Congres al Uniunii compozitorilor sovietici, scenă care are darul de a oglindi sufletul cald, pasionat al lui Aram Ilici, dragostea și prețuirea acordate de el muzicii românești și care nu-și află perechea decît în aceleași sentimente și atitudini pe care le arăta George Enescu față de muzica și muzicienii sovietici. Ne aflam deci într-un moment de repaus, cînd deodată ne apare în față prestigioasa figură a autorului lui **Gaianeh,** balet care de altfel a cucerit repertoriul teatrelor occidentale cum au cucerit repertoriul mondial **Concertul de vioară** sau **Simfoniile.** Haciaturian, asaltat de ziariști, rezista minoritar la solicitările ofensive ale grupului de ziariști dornici să-i smulgă o opinie, un gînd, o impresie. „N-am ce să vă spun, lăsați-mă în pace", se apăra Aram Ilici. Nici n-apucă însă să se dumirească bine de solia pe care aveam cinstea s-o afirmăm, că deodată schimbă tonul și solicită el autoritar pe trimișii presei, destăinuindu-le cu dezinvoltură : „Ei bine, scrieți vă rog cît mai subliniat : am de spus că iubesc și prețuiesc muzica românească în frunte cu Enescu, Georgescu, Silvestri și Jora, că păstrez cele mai vii amintiri despre România și arta ei, despre oamenii vrednici și despre frumusețea locurilor de acolo" etc., etc. L-am asigurat că, la rîndul nostru, îl admirăm și îl iubim nu mai puțin, ca pe un mare maestru al artei din vremea noastră, ca pe un om cald, apropiat, prietenos.

Colaborarea în domeniul muzicologiei a cunoscut de asemenea o intensificare concretizată prin apariția în revistele noastre a multor materiale substanțiale, reflectînd relațiile prietenești dintre creatorii și artiștii celor două țări. Muzicologi ca Ivan Martînov, Rufina Leites și alții contribuie cu dăruire la afirmarea, în publicațiile sovietice, a valorilor muzicii românești iar autori români ca Zeno Vancea, Tiberiu Alexandru, Octavian Cosma, Viorel Cosma, Petre Codreanu colaborează la revista **Sovetskaia Muzika.** Mulți muzicieni români sînt, pe de altă parte, prezenți în presa românească cu articole despre muzica sovietică și remarc, referindu-mă la vremea din urmă, însemnările lui Laurențiu Profeta despre amintitul eveniment din viața compozitorilor sovietici, ale lui Viorel Cosma despre vizita în URSS ca și pe cele ale Ilincăi Dumitrescu despre pedagogia sovietică pianistică actuală, toate publicate în revista **Muzica.** Exprimăm mulțumiri pentru atenția acordată împlinirii a trei decenii de înflorire a culturii muzicale în România socialistă, prin impunătorul ciclu de articole publicate în numărul din luna august al revistei **Sovetskaia Muzîka.** Am avut prilejul, care mă onorează, de a semna un studiu dedicat relațiilor muzicale est-vest într-un volum de interes internațional apărut la Moscova sub îngrijirea profesorului Boris Iarustovski. Un rol activ, în adîncirea cunoașterii reciproce, îl au concertele, expozițiile de discuri și tipărituri muzicale, emisiunile de radio și televiziune care au devenit tradiționale, cunoscînd în acest an jubiliar o intensitate deosebită, precum și manifestările curente sau extraordinare ale ansamblurilor și soliștilor din cele două țări prietene, manifestări care au devenit atît de bogate și fecunde, încît numai o privire foarte largă le-ar putea cuprinde și sintetiza. La acest amplu tablou se cuvine să reamintim aportul școlii sovietice la formarea tinerilor muzicieni români, domeniu care are astăzi o istorie de decenii. Este locul să retrăim din memorie, cu profundă și nestinsă vibrație, clipele de rară desfătare spirituală create pe podiumul sălilor românești de concert de ilustrul violonist care a fost David Oistrah, de asemenea prieten și admirator al lui George Enescu. Aducem cu acest prilej un omagiu postum acestui mare artist al timpurilor noastre, al cărui aport ne este evocat într-un articol inedit pe care-l semnează în numărul de față al revistei profesorul Ivan Martînov. Oprim aici firul bogat al evocărilor privind colaborarea muzicală dintre țările noastre, care va ține, sîntem siguri, și în viitor, ritmul relațiilor vaste, multilaterale dintre România și URSS, pentru a prefața foarte pe scurt audiția programată.

Chemată de destinul istoric să exprime viața poporului rus, puternica lui sensibilitate artistică, generînd o covîrșitoare forță realist-epică la Glinka și Borodin, realist-psihologică la Dargomîjski și mai ales la Mussorgski și legendar-fantastică la Balakirev, Korsakov, și Skriabin, școala muzicală națională rusă avea să infuzeze energii înnoitoare însăși școlii occidentale la contactul cu care s-a format. Descoperind și punînd în valoare elemente de polifonie modală, de ritm și instrumentație sugerate de bogatul folclor rus și oriental de o pregnantă și inedită originalitate, muzicienii ruși participă atît de substanțial la regîndirea concepției și tehnicii muzicii europene a începutului de veac, în special proprii impre-

sionismului francez încît un istoric ca René Dumesnil ţinea să constate : „Les russes se mêlent à la vie musicale française si parfaitement qu'il est impossible de les en séparer pour en écrire l'histoire". [1]) Dacă Korsakov a sugerat Occidentului muzical explorarea scărilor cromatice şi orientale şi o orchestraţie de un pitoresc fascinant, dacă Mussorgski imprimă muzicii culorile fruste ale modalismului şi ritmicii proprii străvechii arte ţărăneşti ruse, dacă Skriabin postulează un sistem armonic revoluţionar germinat de acordurile de cvarte, capabil să exprime viziuni de o poezie insolită, să redea imagini tulburătoare, extatice, mitice, Stravinski creează în arta secolului XX o operă monumentală, de vastă cuprindere tehnico-stilistică, supusă unei gîndiri atît de personală şi de unitară în deconcertanta ei diversitate încît marea influenţă pe care a exercitat-o, începînd cu anul 1913, este încă vie şi activă şi astăzi. De la parodierea atmosferei de bîlci pînă la sentimentul de elevaţie poetică, de la exerciţiul „întoarcerilor" către arta primitivă şi către vechii maeştri la restructurarea muzicii întîmpinată cu violenţă de critica academizantă, Stravinski rămîne deopotrivă un mare artist rus şi un mare artist al veacului său. Lecţia dată de el posterităţii este pe cît de singulară pe atît de elocventă : „El a demonstrat prin însuşi acest fapt — notează Henri Sauguet, îndată după dispariţia muzicianului — că nu există timp, sau modă sau tehnică — depăşite sau inutilizabile ; că în orice formă muzicală fie că aparţine secolelor trecute, fie că e proprie zilelor noastre se poate urma o artă nouă cu condiţia să fii în măsură a gîndi, într-un spirit propriu, această muzică."

Formaţi, ca şi Stravinski, la contactul Orientului tradiţiilor muzicale multimilenare cu permanenţe ale Occidentului european, vatră a clasicismului şi teatru al înnoirilor artei culte, exponenţi de seamă ai şcolii sovietice, contribuie ei înşişi la adîncirea mai departe a acestei mirabile sinteze. Perioada interbelică coincide cu efortul spre delimitarea netă şi definitivă faţă de şcolile franceză şi germană care au jucat un atît de important rol formativ şi afirmarea unei arte generată de impulsul ideilor înnoitoare, ale Marii Revoluţii din Octombrie. Perioada postbelică stimulează, în cadrul culturii sovietice multinaţionale, concentrarea preocupărilor creatoare în direcţia unei muzici, pe plan estetic profund sensibilă la nobilele aspiraţii umaniste şi patriotice, iar pe planul tehnicii componistice deschisă marilor căutări artistice, dar cruţată de obsesia efemeridelor de limbaj lipsite de miezul gîndirii perene şi de seva sensibilităţii pline de viaţă şi culoare omenească.

Integrat mai întîi celor mai febrile curente înnoitoare ale muzicii occidentale, Serghei Prokofiev s-a alăturat apoi, dînd curs unei profunde chemări lăuntrice, efortului de creare a muzicii sovietice la confluenţa marilor tradiţii naţionale cu dinamismul construcţiei pe plan social-economic şi spiritual în care s-a angajat patria sa. El este înfăptuitorul unora dintre cele mai personale sinteze între spiritul artei universale şi originalitatea pregnantă a muzicii ruse, cu rezonanţe mergînd de la arhaism sever, aspru **(Suita scitică)** pînă la mesajul contemporan militant (Simfonii, concerte, cantate, muzică de film, balete). Cu Prokofiev, Şostakovici, Haciaturian, Miaskovski, Kabalevski, Hrennikov, cu noile generaţii din care fac parte Sviridov, Karaev, Taktakişvili, Scedrin sau Espai, muzica sovietică reprezintă unul din fenomenele artistice cele mai impetuoase şi caracteristice ale timpului nostru. Este o realitate net distinctă şi unitară în contemporaneitatea mondială şi totodată complexă, diversă, prin sinteza care se desfăşoară în însuşi perimetrul ei de afirmare, între prestigioasa experienţă a şcolii ruse şi tendinţele de creştere viguroasă a noilor şcoli muzicale naţionale aparţinînd Republicilor sovietice din Sud (R.S.S. Gruzină, R.S.S. Armeană, R.S.S. Azerbaidjană), Vest (R.S.S. Ucrainiană), Nord-Vest (Ţările Baltice), Est (R.S.S. Kazahă, R.S.S. Tadjikă).

În această direcţie, concertele prilejuite nu de mult de cel de al V-lea Congres al Uniunii compozitorilor sovietici, eveniment despre care am amintit, au fost cît se poate de revelatoare. Noul ciclu de lieduri de Şostakovici pe versuri de Ţvetaeva, premiera mondială a operei **Jucătorul** de Prokofiev, spectacolele cu baletul **Ana Karenina** de Scedrin, avînd în rolul titular pe celebra Plisetkaia, creaţii simfonice de o captivantă culoare modală şi orchestrală ale unor autori ca Jiganov — R.S.S.A. Tătară, Rahmadiev — R.S.S. Kazahă, Bahor — R.S.S. Tadjică, lucrări de un sesizant suflu tineresc, semnate de un Skoric sau Ganceli, ne-au condus toate ferm la concluzia că muzica sovietică reprezintă un aspect deosebit de fecund şi plin de vitalitate al artei contemporane, care se îmbogăţeşte continuu cu talente şi stiluri, cu tendinţe majore şi împliniri certe, fără obsesia modernismului şi extravaganţei dar cu aspiraţia spre înnoirile profunde în substanţa umanistă a muzicii, spre adevărul etern al expresiei şi măiestria rară a realizării.

---

1) Le courrier musical de France— no. 34. 2—e trimestre, 1971, p. 68.

David Oistrah

de IVAN I. MARTINOV

scris special pentru rev. Muzica

Cînd la începutul anilor 30 tînărul violonist David Oistrah a venit din Odesa la Moscova, puțini erau dintre cei care au putut să prevadă, în persoana sa, unul dintre cei mai remarcabili muzicieni ai secolului nostru. Primele sale apariții pe podiumul Capitalei n-au prea fost remarcate ; însă după concertul de sonate, pe care l-a prezentat în compania profesorului Alexander Goldenveizer, a început să se spună că este un muzician excelent. Mai tîrziu a atras asupra sa atenția generală. În anul 1935, la concursul „Wieniawski" din Polonia, a fost distins cu premiul al II-lea. În anul 1937, la Bruxelles, a primit „Grand Prix de Concours de la Reine Elisabeth", după care s-a ridicat pe culmile artei, acolo unde a rămas pînă la sfîrșitul vieții sale, desăvîrșindu-și și dezvoltîndu-și neîncetat măiestria artistică. Viața lui David Oistrah s-a desfășurat în furtunoasele aplauze ale publicului, stima colegilor săi, cu turnee întreprinse în toate continentele, înregistrări pe discuri, primite pretutindeni cu un mare entuziasm, într-un cuvînt în gloria universală de vestit muzician, glorie cucerită prin talent și neîncetată muncă creatoare.

În acea perioadă, talentul său a atins o deplină înflorire, uimind prin dărnicia sa. Ascultîndu-l pe David Oistrah, nimeni nu dădea atenție tehnicii lui, de o autentică virtuozitate, deși pentru el nu existau dificultăți de execuție și totuși cîntul lui era de o excepțională virtuozitate. Nimeni nu acorda atenție nici tonului viorii sale deși el era deosebit de frumos și de vibrant și nici preciziei intonației și arcușului. Totul era perceput ca de la sine înțeles, ca o trăsătură proprie artei sale, artă care se desprindea, în primul rînd, din cuceritoarea și sincera interpretare a lucrărilor autorilor clasici și contemporani, interpretare care cucerea auditorii. Aceste calități se vădeau în vasta varietate stilistică, pentru că Oistrah găsea pentru fiecare compozitor o apropiere individuală, păstrîndu-și totuși personalitatea.

Ne permitem să dăm doar trei exemple :

Cei care l-au ascultat pe Oistrah poate că își amintesc de excepționala interpretare a lucrării *Rondo-Capriccio* de Saint-Säens. Cîtă gingășie a imprimat interpretării sale, cîtă eleganță, cîte contraste de construcție, toate fiind contopite într-o concepție interpretativă unică. În execuția sa *Rondo*-ul s-a remarcat printr-o deosebită profunzime și totodată larghețe. A fost o adevărată destăinuire, cu adevărat artistică.

Al doilea exemplu — *Concertul* de Brahms, cu contururile lui strict clasice și de o inspirație romantică, în care Oistrah a dovedit măiestria de a cuprinde toate amănuntele, îmbinîndu-le totodată în întreaga construcție a lucrării. Cît talent a dovedit el în interpretarea finalului, cu cîtă măiestrie s-a apropiat artistul de momentul culminant final !

Același lucru l-a dovedit și în interpretarea unei alte lucrări de un stil cu totul diferit și creată într-o altă perioadă — e vorba de *Concertul pentru vioară* de Haciaturian. Cît de bine a prins și a redat spiritul și caracterul acestei muzici, cu totul neobișnuite pentru acea perioadă, coloritul viu, oriental, învolburarea de culori sonore, contrastul dintre liniile melodice atît de duioase, și ascuțitele ritmuri de dans — toate acestea fiind sclipitor redate de arcușul său. David Oistrah a fost primul care a interpretat concertul lui Haciaturian, a creat o tradiție în interpretarea lui, a devenit un autentic colaborator de creație al compozitorului.

David Oistrah a rămas credincios unei astfel de conlucrări de-a lungul întregii sale vieți. La rîndul lor, compozitorii îl sprijineau, i-au apreciat din primul moment talentul, interesul său față de tot ce era nou, iar cînd scriau lucrări pentru vioară, se consultau de cele mai multe ori cu el. Se poate spune că pentru el interpretarea lucrărilor noi din literatura muzicală sovietică a devenit o necesitate vitală, o condiție imperioasă în activitatea sa creatoare. El a fost primul și neîntrecutul interpret al concertelor pentru vioară și al sonatelor lui Șostakovici, al sonatelor lui Prokofiev și al unei alte serii de lucrări, contribuind din plin la popularizarea lor. Pe de altă parte, fiind în permanent contact cu mari compozitori, el își îmbogățea măiestria interpretativă, legată neîncetat și indisolubil de diversitatea creației contemporane. Tocmai de aceea interpretarea pe care a dat-o lucrărilor, din diferite epoci și de stiluri diferite, a devenit atît de pregnantă.

La toate acestea trebuie să mai adăugăm că David Oistrah nu se oprea niciodată la cele realizate, își perfecționa continuu măiestria. Om cu un înalt nivel de cultură generală și muzicală, om cu o deosebită putere de muncă și un rar spirit de organizare, extrem de exigent față de sine însuși, el era apropiat tuturor celor pe care-i cunoștea, fie că erau partenerii lui de concert, auditori sau elevi. Tuturor le destăinuia din talentul său, din inspirația sa, îi uimea pe toți prin capacitatea sa de a se integra în ceea ce era nou. Toate aceste trăsături s-au reliefat în mod deosebit în decursul îndelungatelor sale turnee concertistice, întreprinse în acești ani, în numeroase țări.

David Oistrah a fost unul dintre primii muzicieni sovietici care au vizitat România. În anul 1944, cînd a concertat aici pentru prima oară, el a simțit din plin sinceritatea publicului român și s-a întors în Patrie, pătruns de neuitate impresii. Îmi amintesc de interesul cu care îi ascultam destăinuirile despre turneul pe care-l făcuse, destăinuiri dominate de amintiri despre George Enescu. Vorbea despre el cu multă însuflețire, considerîndu-l un om și artist excepțional. Desigur că Enescu ne-a fost cunoscut și mai înainte dar Oistrah a fost acela care ni l-a apropiat și odată cu el ne-a dezvăluit impresii și despre întreaga muzică românească.

Un an mai tîrziu am avut fericirea să mă întîlnesc cu George Enescu în România, să asist la concertele lui și să-l vizitez acasă. Pe pian se afla o mapă frumoasă și voluminoasă iar gazda mi-a spus cu o netăinuită emoție : „Mi-a dăruit-o Oistrah". Ne-a povestit apoi despre concertele pe care le-a dat împreună cu Oistrah și Oborin pe care, nu peste mult timp, am avut prilejul să le auzim aevea — atunci cînd marele muzician român a sosit, în neuitatul său turneu, la Moscova. El și-a dezvăluit atunci multilateralul său talent muzical — a apărut atît în calitate

de dirijor cît și în aceea de violonist și de pianist. Pregnant s-au întipărit în memorie serile în care am ascultat *Dublul concert de Bach*, executat de Enescu și Oistrah, precum și recitalul de Sonate, în care Enescu a apărut ca violonist, împreună cu Oborin, iar apoi ca pianist, împreună cu Oistrah (la muzeul „Enescu" poate fi văzută fotografia celor doi muzicieni pe podiumul de concert).

În deceniile anilor 50 și 60 David Oistrah a călătorit prin întreaga Europă, a traversat de cîteva ori oceanul pentru a concerta în diferite orașe din Americile de Nord și Sud, a cîntat în Japonia și în Australia și pretutindeni aparițiile lui în fața auditorilor s-au bucurat de uriașe succese, consolidîndu-i gloria universală. Aceasta însă nu i-a schimbat cu nimic caracterul. El și-a păstrat aceeași exigență față de sine, aceeași atenție și bunăvoință față de colegi. Tot în această perioadă a susținut o serie de recitale (triouri) împreună cu Oborin și Knușevițki, precum și numeroase concerte de sonate cu Oborin. O remarcabilă realizare a acestor doi artiști a constituit-o interpretarea *Sonatelor pentru vioară și pian* de Beethoven, înregistrate pe disc de casa de discuri „Chant du Monde" — disc distins cu „Grand Prix". Ceva mai tîrziu Oistrah a apărut într-un recital de sonate în compania lui Sviatoslav Richter, fapt care a constituit un important eveniment în viața muzicală, întipărit pentru totdeauna în memoria auditorilor.

Trebuie să-l fi cunoscut pe Oistrah, să-i fi cunoscut neîncetata sa dorință de perfecționare, ca să-i apreciezi uriașa muncă pe care o desfășura la pregătirea acestor concerte de ansamblu, fără să mai vorbim de timpul ce-i era necesar pentru aceasta. Dar tocmai această trepidantă muncă reprezenta însăși viața și satisfacția artistului, care nu precupețea nici un efort pentru atingerea idealurilor artistice pe care și le propunea. Pe lîngă toate acestea el dedica o bună parte din timpul său activității pedagogice, pe care o desfășura la Conservatorul din Moscova. Clasa de sub conducerea lui a devenit un centru de atracție pentru tinerii violoniști veniți din diferite orașe și țări.

Activitatea pedagogică desfășurată de Oistrah a lăsat urme adînci. El știa să sesizeze un talent și să ajute la dezvoltarea trăsăturilor individuale ale fiecăruia, avea priceperea de a sprijini un tînăr violonist în primii săi pași pe calea artei. Din clasa lui a absolvit o întreagă pleiadă de artiști care, la concursurile internaționale, au cucerit înalte distincții. Se poate spune că el a creat o școală interpretativă proprie dar care, în același timp, este foarte variată- prin individualitățile sale-, pentru că el nu-i impunea niciodată violonistului autoritatea sa, ci îl îndemna să-și urmeze propriul său drum. Este dificil să enumerăm aici numele tuturor elevilor remarcabili care au fost îndrumați de Oistrah. Menționez doar că ei continuă tradițiile sale creatoare, dezvoltîndu-le în propria lor artă. În felul acesta, talentul interpretativ al marelui artist — care a fost David Oistrah — continuă să fiinţeze.

Pare-se că torentul acestei furtunoase și vaste activități i-a cotropit cu totul timpul său și întreaga sa activitate artistică. David Oistrah însă căuta să-și lărgească și mai mult această sferă. Asemenea unor alți mari artiști virtuozi el a urcat la pupitru dirijoral și astfel, în anii 60, a dat o serie întreagă de concerte simfonice cu un repertoriu foarte variat, care cuprindea în special lucrări clasice și romantice. Am avut astfel prilejul să-l cunoaștem pe Oistrah în calitate de dirijor și să urmărim cu viu interes cît de repede a putut păși în acest domeniu, pentru el nou, al artei. Neasemuita sa muzicalitate și experiența sa artistică l-au ajutat ca, într-un timp foarte scurt, să cucerească auditorii și în calitate de dirijor. Numele lui a început să apară tot mai des în programele de concert ale celor mai bune orchestre simfonice. Admiratorii talentului său violonistic au trebuit să fie de acord cu faptul că și în calitate de dirijor el a constituit un strălucit eveniment în viața muzicală, cucerind atît pe orchestranți cît și pe auditori.

Dar succesele obținute de Oistrah-dirijor n-au putut umbri neasemuita lui glorie de violonist. Publicul aștepta neîncetat și cu multă nerăbdare recitalele sale, cu atît mai mult cu cît programele lor cuprindeau o serie întreagă de lucrări noi. Manifestînd mult interes față de creația compozitorilor contemporani, în special față de creația lui Șostakovici, el nu neglija să cînte și lucrări ale clasicilor și romanticilor, fără a repeta însă, din ce a realizat în trecut, aducînd în interpretare acel spirit de noi căutări, trăsătură de care a fost însuflețit în decursul întregii sale vieți.

În 1974, la sfîrșitul lunii mai, Oistrah a interpretat la Viena *Concertul* de Beethoven. Publicul vienez îl cunoștea foarte bine și-l iubea mult pe Oistrah pentru că, în acest oraș, el a dat numeroase concerte. Și totuși, primirea ce i s-a făcut de această dată era peste așteptări. În clipa cînd a apărut pe scenă, atît orchestranții cît și publicul s-au ridicat în picioare. Pe fețele tuturor se oglindea bucuria. S-au dezlănțuit aplauze frenetice, strigăte de entuziasm. L-au primit ca pe un om ce le era apropiat și iubit. Și într-adevăr el așa era atît pentru vienezi cît și pentru toți iubitorii de muzică din alte orașe. În acea seară, Oistrah a cîntat acompaniat de orchestra filarmonicii sub bagheta dirijorului Giulini. A cîntat în așa fel încît a răspuns celor mai înalte exigențe. Interpretarea sa a cuprins întreaga strălucire a măiestriei sale, tot farmecul personalității sale artistice, imprimînd Concertului beethovenian o execuție neasemuit de captivantă. La încheierea Concertului, sala a răsunat de aplauze furtunoase. A fost chemat de nenumărate ori pe scenă. I se citea pe față fericirea dar se vedea că era extenuat. A fost ultimul său turneu, întreprins în orașul marilor tradiții muzicale. L-am vizitat apoi în cabina sa, l-am felicitat și i-am mulțumit pentru marea desfătare artistică pe care ne-a dat-o. Nimeni dintre noi nu s-a gîndit că aceasta va fi ultima întîlnire cu artistul și omul David Oistrah, că peste cîteva luni el ne va părăsi pentru totdeauna, după un succes, la fel de răsunător, cu concertul pe care l-a dat la Amsterdam. Remarcabil muzician, devotat artei pînă în ultima clipă a vieții sale, artă pe care a împărtășit-o cu dărnicie oamenilor din toate țările — iată cum ne-a rămas în memorie chipul său neasemuit.

în românește de I. EFREMOV

București, noiembrie 1974

PONTICA '74

Festivalul dobrogean *PONTICA*, aflat la cea de-a patra ediție în anul 1974, se poate considera ca definitiv încadrat printre manifestările artistice tradiționale de prestigiu național. Creat de către organele locale de Partid și de Stat din orașul și județul Constanța pentru valorificarea resurselor spirituale locale, *Pontica* are toate șansele să-și cucerească un *profil* original, aspirînd în viitor — așa cum a declarat-o primul secretar al regiunii de Partid, tov. Vasile Vîlcu, în cadrul întîlnirii cu delegația Uniunii compozitorilor — chiar la o manifestare cu caracter internațional.

Anul acesta forțele artistice locale au urmărit să contribuie la îmbogățirea și colorarea festivalului *Pontica* cu elemente inedite. Dacă am sublinia doar concertul de muzică ușoară românească — cu prime audiții pe tematică dobrogeană — al Teatrului *Fantazio*, surprinzătoarea evoluție artistică a coralei *Vox Maris* a Sindicatului din Municipiul Constanța, concertul coral al Liceului de muzică din Constanța și al grupului vocal popular al fîrșeroților (aromâni) din Dobrogea, ar fi îndeajuns pentru a concretiza dorința organizatorilor de a împrumuta manifestării culturale de pe litoral, atribute proprii de afirmare. Prezența masivă a tineretului pe majoritatea scenelor din Constanța și Techirghiol, a transmis *Ponticei 74* o atmosferă de căldură și entuziasm juvenil, care se pare că definește acest festival ce se bucură deja de popularitate.

Promițătoare ne-au apărut formația Corului de copii mici a Liceului de muzică din Constanța și orchestra simfonică a Teatrului muzical, ambele ansambluri conduse cu competența unor dirijori profesioniști cu experiență (Silviu Panțîru și Elena Văcărescu). În vădită ascensiune s-a prezentat și baletul Teatrului de revistă *Fantazio*, îndrumarea metodică a coregrafului Cornel Patrichi, pe linia dansului modern în special, situînd astăzi acest tînăr colectiv artistic în fruntea ansamblurilor noastre de estradă. Sînt, asadar, suficiente speranțe pentru o viață muzicală prestigioasă pe litoralul Mării Negre.

Desigur, proiectele locale nu se opresc aci. De pe acum se pregătesc înfăptuiri artistice viitoare de răsunet național. Două din principalele obiective ale *Ponticelor '76 și '77* vizează spectacole muzicale de anvergură la *Tropaeum Trajani* din Adamclisi, precum și o suită de manifestări patriotice cu semnificații istorice, prilejuite de centenarul Războiului de Independență din 1877. În sala Comitetului municipal de Partid din Constanța, tov. Vasile Vîlcu a făcut o largă expunere asupra proiectelor viitoarelor *Pontice*, lansînd tuturor creatorilor Uniunii compozitorilor prezenți la întîlnire, invitația de a participa cu lucrări de amplă rezonanță patriotică la susnumitele evenimente. Discuțiile deschise, fructuoase pentru ambele părți, sugestiile schimbate între compozitorii și muzicologii Uniunii pe de o parte, oamenii de cultură și organizatorii constănțeni pe de altă parte, au conturat coordonatele apropiatelor *Pontice* în directă legătură cu posibilitățile artistice și cu valențele spirituale locale (valorificarea patrimoniului arheologic și al bogatului folclor dobrogean). Ideea unor simpozioane științifice pentru a lumina trecutul muzical al Pontului Euxin pe baza imensului tezaur arheologic dobrogean, descoperit în ultimele decenii, a întrunit unanima adeziune a participanților, după cum intensificarea investigației etnomuzicologice asupra creației populare a aromânilor ar putea conduce la noi concluzii asupra etnogenezei muzicii populare românești. Așa cum sublinia președintele Uniunii compozitorilor, Ion Dumitrescu, fondul masiv de cuvinte de origine latină, prezent în folclorul fîrșeroților dobrogeni, precum și unele rudimente de polifonie vocală (cu acele caracteristice micro-intervale glissante), oferă suficiente puncte de referință asupra culturii muzicale populare străvechi a pămîntului românesc dintre Dunăre și Marea Neagră. Întîlnirea de la Comitetul județean P.C.R. Constanța — la care au luat parte compozitorii și muzicologii Ion Dumitrescu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Mircea Chiriac, Viorel Cosma, Florentin Delmar, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Mișu Iancu, Henri Mălineanu, Temistocle Popa, Laurențiu Profeta și Radu Șerban — s-a încheiat cu apelul călduros al primului secretar, tov. Vasile Vîlcu, de a transmite tuturor creatorilor invitația de participare cu noi lucrări la viitoarele festivaluri de pe țărmul Mării Negre.

Manifestările muzicale din festivalul *Pontica '74* au debutat printr-o inedită întîlnire artistică la Techirghiol, unde corurile Liceului de muzică din Constanța și grupul de folclor autentic al comunității fîrșeroților locali au prezentat un program de real interes muzical și științific. Prelucrările corale ale profesorului I. Galafu, cunoscut folclorist dobrogean, au dezvăluit un original univers sonor al aromânilor, repertoriul micilor școlari în special impunîndu-se prin prospețimea și sinceritatea interpretării. Surpriza concertului ne-a oferit-o grupul vocal bărbătesc care a executat o suită de piese populare din străvechiul folclor dobrogean. Tematica diversă a cîntecelor, cu vechi rădăcini păstorești, formele de execuție cu improvizații libere, pedale neașteptate, disonanțe inedite, micro-intervale de rezonanță primitivă, dar mai ales similitudinea melodică a creației aromânești cu fondul muzical românesc din Bihor și Maramureș — au conferit acestui concert caracterul revelator al păstrării unui fond spiritual de excepțională valoare istorico-artistică.

Remarcabilă rămîne atitudinea dirijoarei Elena Văcărescu de a promova în repertoriul coral al formațiilor Liceului de muzică din Constanța, piese inedite, inspirate din creația populară locală. Copiii au cîntat asemenea lucrări nu numai cu plăcere, ci și cu o impecabilă dicțiune în dialectul aromân, transformînd concertul într-o autentică lecție de măiestrie vocală și de ținută patriotică.

A doua zi, în sala Teatrului de păpuși din Constanța și la clubul marinarilor, s-au desfășurat întîlnirile de lucru între delegația Uniunii compozitorilor și tineretul local. Au urmat scurte concerte și recitaluri vocal-instrumentale, edificatoare pentru preocupările pedagogice ale tinerilor muzicieni constănțeni (s-au audiat de pildă, lucrări de M. Jora, Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Paul Constantinescu, Dumitru Bughici etc.).

Concertul simfonic al orchestrei Teatrului muzical din Constanța a încheiat prima zi a *Ponticei '74*. Sub bagheta dirijorului Silviu Panțîru, corul, soliștii și formația orchestrală, au interpretat — într-o versiune inedită, cu cvartet vocal și recitator — poemul *Comunistul* de Constantin Palade, pe versuri de Nicolae Labiș. Este o inițiativă valoroasă, promițătoare, scoaterea orchestrei din fosa teatrului, spre a susține concerte simfonice, însă asemenea manifestări trebuie să devină *permanente* în viața muzicală a orașului. Prefațat de muzicologul Viorel Cosma, concertul a început cu suita *Trei dansuri românești* de Theodor Rogalski, lucrare pretențioasă pentru orice formație simfonică, remarcabil tălmăcită de Silviu Panțîru.

Fără îndoială, una din manifestările de prestigiu ale *Ponticei '74* a fost reîntîlnirea cu ansamblul coral *Vox Maris* al Sindicatelor din municipiul Constanța. Sub conducerea experimentatului dirijor Boris Cobasnian, formația a realizat performanțe surprinzătoare, recent concretizate prin dobîndirea a două premii I și un premiu III la concursul de muzică corală din Italia. Ne-am aflat în fața unei excelente formații de amatori, de-a dreptul profesionalizată de Boris Cobasnian printr-o cultură vocală superioară, prin abordarea unui repertoriu pretențios, printr-o ținută scenică ireproșabilă. Cîntece de masă și patriotice (I. C. Dănielescu, Tiberiu Olah, Boris Cobasnian, George Grigoriu), coruri populare și prelucrări de folclor (D. D. Botez, Nicolae Ursu, Tudor Jarda, Gheorghe Dima, Sigismund Toduță, Dariu Pop, Alexandru Pașcanu) s-au împletit admirabil cu lucrări din repertoriul universal, executate în limbile engleză și italiană (Claudio Monteverdi, John Wilbye). Corala *Vox Maris* a adoptat tehnica de interpretare a *Madrigalului* bucureștean (emisiunea vocală *non-vibrato*, nuanțe sonore pastelate, staccaturi frecvente), reușind efecte artistice deosebite, care situează ansamblul constănțean în fruntea formațiilor amatoare din țara noastră. Este un drum artistic promițător, îmbucurător pentru mișcarea corală, hotărît de succese trainice în viitor, dar totodată periculos dacă manierismul *Madrigalului* nu va fi evitat (lipsește nuanța de *forte* din interpretare, silabele exagerat de punctate în muzica populară deformează pe alocuri naturalețea versului original).

Sîntem convinși că experiența dirijorului Boris Cobasnian va învinge aceste dificultăți inerente începutului și *Vox Maris* își va croi calea personalității sale interpretative. În orice caz, orașul Constanța dispune în prezent de un cor de nivel artistic superior, capabil să dea viață trainică unor partituri de reală dificultate profesională.

Tot atît de semnificativă s-a dovedit și reîntîlnirea cu ansamblul de estradă al Teatrului de revistă *Fantazio*, al cărui animator, Aurel Manolache, merită stima compozitorilor noștri de muzică ușoară (fiindcă pe aceea a spectatorilor și-a dobîndit-o cu prisosință). Concertul cu prime audiții de muzică românească a însemnat un veritabil tur de forță al interpreților, munca de elaborare și închegare a programului — axat aproape integral pe tematică locală — împletindu-se cu efortul artistic de a transforma spectacolul într-un eveniment al *Ponticei '74*. Și trebuie să recunoaștem că Aurel Manolache și soliștii Ilona Moțica, Vali Manolache, Dan Spătaru, Romel Stănciugel, tînăra debutantă Győry Klara ș.a. au reușit să slujească cu dăruire creația noastră contemporană. Dacă pe Dan Spătaru nu l-am aflat într-o

„formă" vocală prea bună (a apărut pe scenă cu textele cîntecelor... în mapă), în schimb pe Győry Klara, noua achiziție a constănțenilor, am admirat-o fără rezerve mai ales în improvizațiile „stil Urziceanu" (atenție la pastișare !).

Din întregul concert de muzică ușoară românească s-au impus melodia gravă, *La Pontul Euxin* de Radu Șerban (versuri de Aurel Storin), piesă de rezonanță patriotică, cu ecouri de odă ; originala piesă *Doină, fată dulce* de George Grigoriu (textul de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu), o reușită încercare de valorificare a lirismului popular în muzica ușoară ; apoi *Romanța crizantemelor* de Henri Mălineanu (versuri de H. Negrin) și *Te-ai născut din spuma mării* de Mișu Iancu (poezia de Sașa Georgescu), două lucrări de efuziune lirică, inspirate, cu o melodică bogată. Piesele vesele, ritmate, sprințare, și-au aflat întruchiparea în partiturile semnate de Aurel Giroveanu *(Drumuri dobrogene)*, Florentin Delmar *(Doi pescărușI dansează)*, Andrei Prosteanu *(La Murfatlar)*, Temistocle Popa *(Și băieții din Constanța)*, Aurel Manolache ș.a. O lucrare elaborată cu știința deplină a armoniei și orchestrației, a realizat compozitorul Laurențiu Profeta *(PescărușI îmi poartă dorul)*, formația Teatrului de revistă *Fantazio* dovedindu-se — ca de altfel de-a lungul întregului spectacol — la înălțimea exigențelor artistice. Recitalul actoricesc al inepuizabililor comici Jean Constantin și Gelu Manolache, precum și evoluțiile pline de fantezie ale ansamblului de balet din partea a doua a reprezentației, au întregit o seară de ținută artistică, elocventă pentru seriozitatea și dăruirea ce caracterizează colectivul din Constanța.

După o vizită de documentare la monumentul roman, *Tropaeum Trajani* de la Adamclisi (aflat în plină restaurare) și după o surprinzătoare întîlnire în comuna Ostrov de pe malul Dunării cu doi excelenți lăutari (violonistul Gheorghe Parnica și acordeonistul Emilian Nedelcu), scurtul popas al delegației Uniunii compozitorilor la *Pontica '74*, a luat sfîrșit.

În ciuda eforturilor organizatorilor și a rezultatelor pozitive obținute pînă acum, festivalurile *Pontica* nu dispun de integrala valorificare a resurselor locale. Desigur că principala preocupare de viitor va fi aceea a conturării pregnante a profilului manifestării. Apoi, atragerea unui public permanent în sălile de concerte și mai ales, alegerea unui auditoriu avizat la dialogurile cu invitații Uniunilor de creație, astfel ca întîlnirile de lucru să se transforme într-o veritabilă operă de culturalizare a maselor — rămîn în continuare cerințe deschise pe agenda *Ponticelor*.

Manifestare cultural-artistică în plină afirmare, *Pontica '74* a adăugat șiragului anual de acțiuni culturale românești de pe litoral, încă o verigă strălucitoare a capacității creatoare a oamenilor de artă de pe meleagurile Dobrogei.

V. KOZANIAN

CENTENARE

Schönberg

de Zeno VANCEA

La 13 septembrie s-au împlinit 100 de ani de la nașterea lui Arnold Schönberg, unul dintre reformatorii cei mai radicali din cîți a cunoscut istoria muzicii, ale cărui inovații în domeniul limbajului muzical și al tehnicii componistice au avut un rol deosebit de însemnat în procesul de dezvoltare a artei sonore din secolul XX.

La o vîrstă cînd impresiile muzicale au un rol hotărîtor asupra procesului de formare a unui viitor compozitor, Schönberg asculta cu multă însuflețire lucrările lui Wagner și Brahms pe care critica muzicală conservatoare, în frunte cu Eduard Hanslik, îi prezenta drept cei doi poli opuși ai muzicii din timpul lor. Cunoscînd temeinic creația celor doi maeștri, Schönberg nutrea pentru ambii o

---

Arnold Schönberg s-a născut la 13 septembrie 1874, la Viena, și a murit în anul 1951 la Los Angeles, California. După ce de mic copil începuse să cînte la vioară, la vîrsta de numai opt ani, deși avînd încă puține cunoștințe teoretice însușite ca autodidact, compune deja mici piese. În timpul anilor de liceu, mînat de o pasiune înnăscută pentru muzică, asociindu-se cu cîțiva colegi, tînărul Schönberg face în mod regulat muzică de cameră, ceea ce îl stimulează de a scrie cîteva lucrări pentru formația din care făcea parte. Schönberg va urma un studiu mai temeinic abia la vîrsta de 21 ani, cînd ia lecții de contrapunct cu compozitorul Alexander von Zemlinski, polifonia devenind unul din componentele principale ale modului său de exprimare. Schönberg a luptat ani de-a rîndul cu mari dificultăți materiale, trăind la începutul carierei sale din salariul de dirijor al unui cor muncitoresc și din onorariile primite pentru orchestrarea unor piese de muzică ușoară și de operetă. În 1901 este angajat ca dirijor la Berlin al *Cabaretului literar* al lui Wolzogen. În anul 1903 se întoarce la Viena, unde funcționează ca profesor al unei școli libere de muzică. În acești ani întreține legături muzicale cu Gustav Mahler care va fi unul din protectorii săi. Abia după ce unele compoziții ale sale au stîrnit o deosebită vîlvă în cercurile muzicale, Schönberg primește în 1911 postul de profesor de compoziție la *Conservatorul Stern* din Berlin. Neîntîlnind în acest oraș suficientă înțelegere pentru creația sa, el se întoarce la Viena unde trăiește din lecții particulare, avînd numeroși elevi, veniți din toate părțile lumii. La ocuparea Austriei de către Hitler, el pleacă în America, unde ocupă postul de profesor la Universitatea din Boston, apoi pînă la moartea sa cel de director muzical al Universității din California.

admirație egală. În lucrările nepublicate ale tînărului compozitor, scrise pînă în 1897, și anume : două *Cvartete de coarde*, unul în *Do major* și celălalt în *Re major*, cîteva piese de pian, influența lui Wagner este încă neînsemnată, stilul acestor lucrări dovedind mai mult înrîurirea muzicii lui Brahms. Dar influența exercitată de către Wagner asupra lui Schönberg, mai ales prin opera *Tristan și Isolda*, nu întîrzie să se manifeste, căci stilul lucrărilor imediat următoare, 3 caiete de *Lieduri* (op. 1—3), este caracterizat deja printr-o structură melodică și armonică axată pe cromatism, intensificarea cromatismului avînd drept urmare în lucrările următoare o diferențiere tot mai accentuată a limbajului armonic și lărgirea continuă a cadrului tonal.

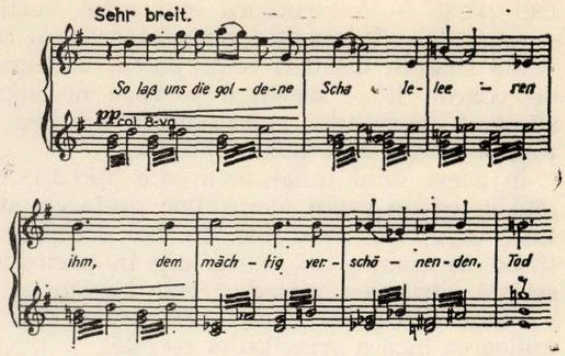
În sextetul de coarde *Verklärte Nacht (Noapte transfigurată*, op. 4, 1899) stilul din prima perioadă de creație a lui Schönberg este deja pe deplin cristalizat. Caracterul extatic al fondului emoțional, inspirat din poezia *Zwei Menchen (Doi oameni)* a lui Richard Dehmel, este tălmăcit printr-o melodie în care, pe lîngă mersul în semitonuri apar în mod frecvent și mari salturi intervalice, de sextă, septimă, octavă, melodia fiind susținută de o succesiune armonică, constînd din înlănțuiri în care abundă acorduri alterate.

Ar fi însă greșit să atribuim stilul intens cromatizat al lui Schönberg exclusiv influenței wagneriene ; cromatismul este urmarea unei necesități lăuntrice a compozitorului de a da glas, potrivit înclinațiilor sale temperamentale, unei puternice tensiuni emoționale cu mijloace muzicale corespunzătoare. O astfel de manifestare artistică a fost favorizată de curentul *expresionist* al vremii care în afară de muzică a cuprins literatura (Kafka, Wedekind, Strindberg, Trakl, etc.) și artele plastice deopotrivă (Kokoschka, Klee, etc. etc.).

Înrudirea sextetului *Noapte transfigurată* cu *Tristan* al lui Wagner se datorește și extazului comun ambelor lucrări ; acesta va caracteriza și următoarele două compoziții instrumentale ale lui Schönberg și anume oratoriul *Gurrelieder* (în traducere liberă Cîntecele de dragoste ale lui Waldemar) și poemul simfonic *Peléas și Melisande* (1902—1903).

Compus pe versurile poetului danez Jens Peter Jakobsen, oratoriul laic *Gurrelieder* (început în 1900 la Viena și terminat în formă de schiță de pian în 1901 la Berlin), reprezintă una din puținele lucrări ale compozitorului care încă de la prima ei audiție, din 1911 la Viena, s-a bucurat de un mare succes. Acesta s-a datorat atît orchestrației colorate cît și bogăției melodice și rafinamentului armonic, exprimînd cu o forță convingătoare conținutul textului, dragostea regelui Waldemar pentru Tove și durerea sa la moartea iubitei. (vezi ex. 1)

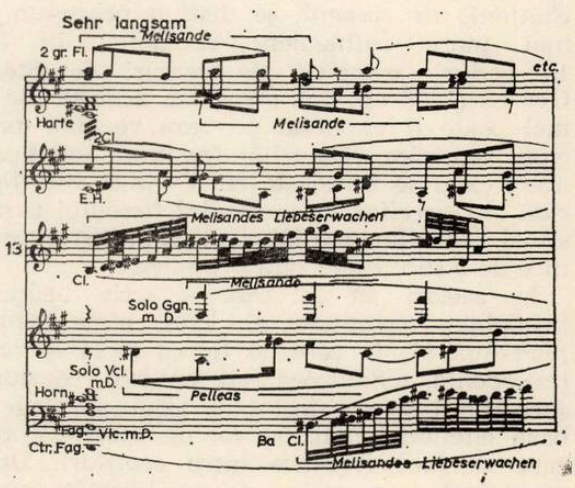
În comparație cu Sextetul, Oratoriul arată o mai densă structură polifonică și în același timp și un procedeu tipic pentru tehnica componistică a lui Schönberg, continua modificare



a temelor, în funcție de conținutul textului, procedeu care va fi aplicat într-o măsură și mai mare în lucrările următoare.

Îndemnat de Richard Strauss, scrie o operă pe drama *Pelléas și Melisande* a lui Maeterlinck, Schönberg s-a inspirat din această piesă pentru a compune, (fără a ști că Debussy a compus o operă pe baza aceleiași piese) un poem simfonic : deși muzica urmărește în mod strîns desfășurarea psihologică a dramei, lucrarea nu are totuși un caracter programatic, ci unul de muzică așa-zis „absolută", reprezentînd de fapt o simfonie, inteligibilă și fără cunoașterea dramei lui Maeterlinck.

În această lucrare compozitorul dovedește o măiestrie polifonă unică în felul ei, suprapunînd, acolo unde expresia o cere, cîte trei-patru teme în mod simultan, cum arată și exemplul următor.



După aceste două creații simfonice care pun în mișcare un mare aparat orchestral, exploatînd din plin bogăția combinațiilor timbrale, Schönberg se întoarce la muzica de cameră, în care desenul deține primatul față de culoare, compunînd în 1904—1905 *Cvartetul în re minor* (op. 7), iar cu 4 ani mai tîrziu, 1907—1908, cel în *fa diez minor* (op. 10).

Structura armonică a *Cvartetului în re minor* — în care cele 4 părți tradiționale sînt legate una de alta, constituind o formă *sonată* de mare amploare — depășește lucrările anterioare ; în timp ce acestui cvartet îi este proprie o structură polifonă de mare densitate, cel în *fa diez minor*, are — cel puțin în primele

trei părți — o structură mai mult verticală — acordică. O inovație surprinzătoare o constituie finalul, întrucît celor patru instrumente de coarde li se asociază o voce de sopran, sfîrșitul cvartetului reprezentînd un lied amplu, pe poezia *Entrückung (Extaz).*

În acest final tonalitatea este aproape anulată și ca un semn al marilor prefaceri stilistice, care vor avea loc cu un deceniu mai tîrziu în creația lui Schönberg în perioada sa serială, structura melodică este bazată pe cele 12 semitonuri ale gamei cromatice, dar fără aplicarea încă a principiilor seriale.

Între cele două Cvartete, în afară de două cicluri de lieduri op. 7 și 8, și un cor (op. 10) Schönberg a compus prima *Simfonie de cameră pentru 15 instrumente* (op. 9 — 1906), folosind mai mult acorduri, de cvartă — care se reflectă și în structura melodică neobișnuită a temei instructive, alcătuită dintr-o succesiune de cvarte ascendente.

Simfonia de cameră concepută ca și *Cvartetul în re* și poemul simfonic *Pelléas,* într-o singură parte, prezintă o interesantă inovație formală. Cu scopul unei cît mai organice coeziuni a părților componente — care corespund celor 4 părți ale unei simfonii tradiționale — dezvoltarea temelor din partea reprezentînd obișnuitul *Allegro de sonată,* este situată între *Scherzo* și *Adagio* iar *Repriza* cuprinde episoade din aceste două părți.

Liedurile op. 8 (1905) 12 (1906), 14 (1907) 15 (1908) pe care Schönberg le-a scris după *Simfonia de cameră,* se disting printr-un tot mai mare rafinament armonic; în cele 15 lieduri, compuse pe versuri de Stefan George (1908 op. 15), structura acordurilor nu mai poate fi explicită pe baza vechilor principii teoretice. Datorită fondului emoțional, acest ciclu se înrudește cu *Noaptea transfigurată* și *Gurrelieder;* inefabilul fondului expresiv al liedurilor este tălmăcit cu mijloace armonice de o subtilitate fără precedent.

În același an în care a scris liedurile, Schönberg compune și *Trei piese pentru pian* (op. 11) în care, la fel ca și în lucrarea precedentă, tonalitatea este anulată, coeziunea succesiunii de acorduri fiind asigurată doar pe baza cîte unei note cu rol de *sensibilă,* prin care se face legătura între acorduri. Drept consecință a acestei extreme libertăți armonice, în locul arcurilor melodice largi ale lucrărilor din anii precedenți, Schönberg operează acum cu motive scurte mereu noi, care nu mai revin în cursul unei piese, compozitorul realizînd astfel o construcție sonoră cu caracter *a-tematic.*

Cu cele *Cinci piese pentru orchestră* (op. 16— 1909), după perioada de stil cameral, Schönberg revine la bogăția culorilor pe care le oferă uriașul aparat al orchestrei moderne. În cele cinci piese, cea de a treia este cea mai semnificativă, cu o influență importantă asupra dezvoltării viitoare a muzicii, sub aspectul valorificării culorii ca mijloc principal de expresie. Aceasta este piesa intitulată *Farben (Culori).* Schönberg pune aici în practică teoria sa formulată în cunoscutul său tratat de armonie, (elaborat în primă versiune între anii 1909—1911) în care el spune următoarele: „...trebuie să fie posibil ca din acea dimensiune a sunetului pe care în mod obișnuit o numim culoare (timbru) să formăm succesiuni a căror relații să fie la fel de logice, care ne satisface la melodiile alcătuite din sunete de înălțimi diferite. Se pare că aceasta este o fantezie realizabilă abia în viitor, dar una de care sînt sigur că se va realiza." *(Tratat de Armonie,* Universal Edition, Viena Ed. III, 1922 pag. 506).

În același an, Schönberg atacă un gen pînă atunci necultivat de el, anume cel dramatic, compunînd monodrama *Erwartung (Așteptarea)* pentru soprană și orchestră, pe un text al scriitoarei Maria Pappenheim. Lucrarea are drept conținut stările psihice ale unei femei care își așteaptă noaptea iubitul la marginea unei păduri. Îngrozită de singurătate și de locul unde se află, spaima ei se accentuează din ce în ce mai mult; rătăcind prin pădure în căutarea celui așteptat, ea se împiedică întîmplător de cadavrul acestuia, groaza ei ajungînd la paroxism, la o stare vecină cu nebunia.

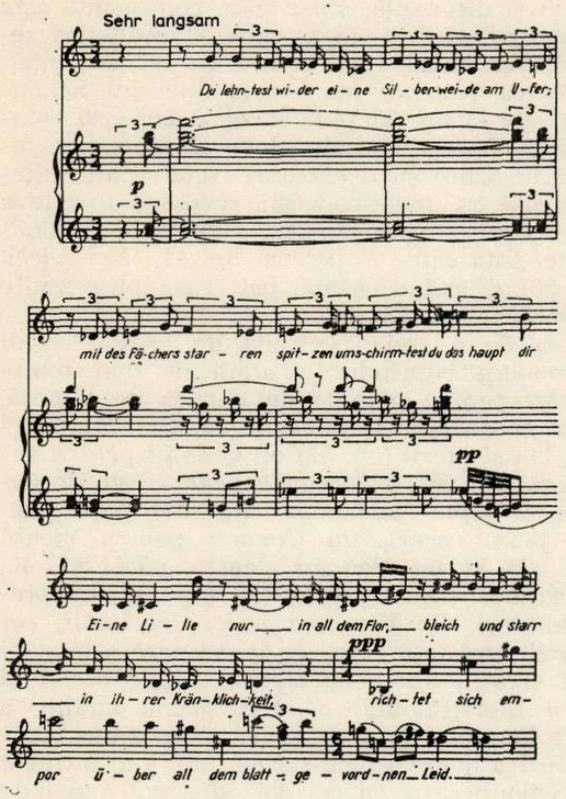
Prin această lucrare Schönberg face pentru prima dată în istoria muzicii o incursiune în sfere emoționale care — exceptînd opera *Electra* a lui Richard Strauss — au rămas pînă atunci un domeniu cu totul străin creației muzicale. Un astfel de conținut de sentimente morbide nu putea fi tălmăcit decît cu mijloacele de expresie create de Schönberg. Alternînd recitativul și cîntul *arioso,* punînd execuției vocale probleme tehnice de extremă dificultate, forma muzicală a acestei drame lirice este extrem de liberă, osatura desfășurării muzicale fiind asigurată de un motiv scurt, care revine mereu sub cele mai diverse forme ritmice.

Abia terminată monodrama *Erwartung,* Schönberg scrie o nouă lucrare, aparținînd tot genului dramatic. *Die glükliche Hand* op. 18 *(Mîna fericită)* de data aceasta pe un text propriu.

Cele trei personaje ale „dramei" muzicale, „femeia", „bărbatul" și „domnul străin" fac un schimb de păreri despre dragoste, comentat de un cor vorbit. Stilul muzicii nu diferă de acela al lucrării precedente.

Dată fiind forma lor aforistică, cuprinzînd între 9—18 măsuri, cele *6 piese pentru pian* (op. 19 — 1911) sînt în cel mai evident contrast cu cele două lucrări anterioare în ceea ce privește amploarea formei. Deosebit de caracteristică pentru această lucrare este atomizarea materialului tematic, compozitorul operînd cu motive scurte care nu se repetă, dînd astfel pieselor un caracter vag, sensul lor emoțional fiind greu de sesizat. Ultima piesă este scrisă sub impresia morții lui Gustav Mahler, marele protector al lui Schönberg și dedicată memoriei sale.

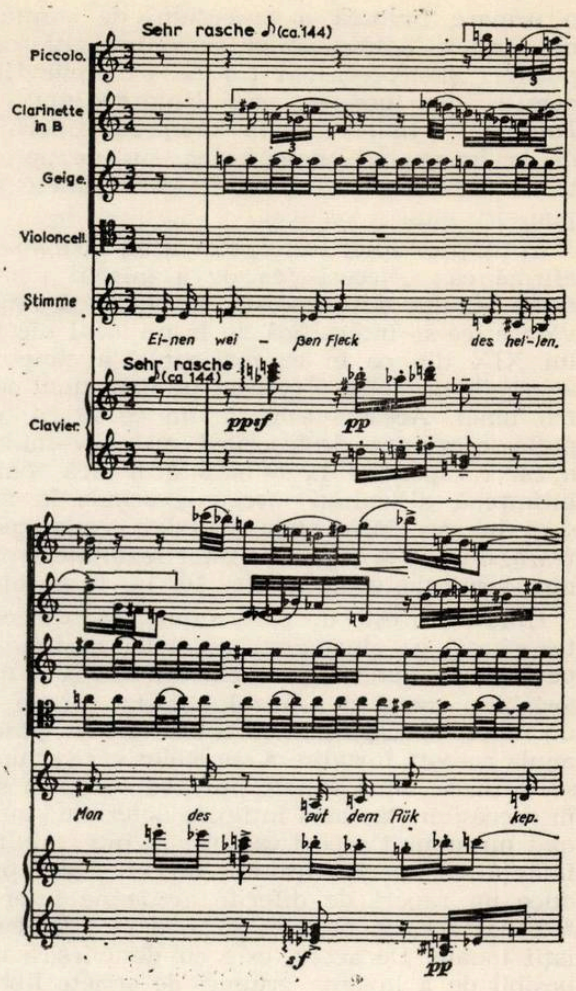
În urma celor mai variate moduri de suprapunere a sunetelor, cu un caracter aproape totdeauna disonant, constituind suportul unor linii melodice a căror construcție de extremă libertate, — așa cum arată și exemplele de mai jos (primul, începutul celui de al șaptelea lied op. 15 ; cel de al doilea, un fragment din cîntecul *Herzgewächse*).



— abia mai face perceptibilă coeziunea sunetelor din care melodiile sînt alcătuite ; muzica lui Schönberg a ajuns la limita care desparte logicul de arbitrar, un mod de exprimare justificat prin ceea ce compozitorul afirma că s-a născut sub imperiul unui imperativ lăuntric. În 1950, spunea într-o scriere a lui că : „Muzica nu este numai într-un anumit fel un lucru distractiv, dar ea este înainte de toate exprimarea unor idei muzicale ale unui compozitor-poet, ale unui compozitor-gînditor. El trebuie să fie convins despre enfailibilitatea propriei sale fantezii și să creadă în inspirația sa."

Toate aceste aspecte stilistice arătate mai sus, sînt într-o măsură și mai accentuată caracteristice ciclului de 21 piese pentru declamație și formație camerală, intitulat *Pierrot lunaire*, scris pe poezii de Albert Giraud (traduse în limba germană de O. E. Hartleben).

În această lucrare cîntul este înlocuit cu declamația, care trebuie să urmeze însă desenul fixat de compozitor. Pe cît de liberă este structura melodico-armonică și ritmică a acestor piese, pe atît de riguros sînt construite unele din acestea, scrise în formă de canon, fugă, passacaglia, etc.



După ce Schönberg a mai compus în aceeași manieră *Patru cîntece pentru voce și orchestră* (op. 23) el încetează de a mai scrie timp de 9 ani. În acești ani de repaos forțat, el a căutat o ieșire din impas. După cum afirma H. H. Stuckenschmidt în vara anului 1922, Schönberg a confiat muzicologului Iosif Rufer, unul dintre elevii săi, că a găsit o nouă metodă de compoziție, iar într-o scrisoare datînd din 1937, el precizează că, aplicînd această metodă în unele părți ale *Suitei pentru pian*, partea I-a, compusă în 1921, a pornit pe un drum nou. Schönberg afirma că : „Din acest moment am devenit conștient de importanța adevărată a scopului urmărit, unitate și regularitate, spre care am tins mereu în mod subconștient."

Dîndu-și seama că eliminarea principiilor de construcție, care pînă atunci asigurau muzicii o consistență logică și coerentă, duc inevitabil la dezagregarea formei muzicale, Schönberg a simțit nevoia să stabilească o nouă „ordine", bazată pe principiul „seriei".

Afirmînd încă înainte de perioada sa atonal serială că între consonanță și disonanță nu există o diferență calitativă, ci doar una de complexitate, Schönberg a ajuns în lucrările sale seriale la eliminarea oricărei tensiuni.

În timp ce adepții dodecafonismului serial susțin că fenomenul dezagregării tonale este

o urmare firească a procesului de continuă diferenţiere a mijloacelor armonice, alţi compozitori şi teoreticieni (ca de exemplu Hindemith, în lucrarea sa: *Unterweisung im Tonsatz — Îndrumare în compoziţie*), pornind de la fenomenul armonicelor, susţine necesitatea stabilirii unei ierarhii între sunete, pe plan orizontal şi vertical.

În timp ce Josef Rufer, elevul lui Schönberg, afirmă că: „Necesitatea de a înlocui tonalitatea rezultă din procesul de continuă împovărare (ce se intensifică de la mijlocul secolului XIX din ce în ce mai mult) a cîmpului energetic armonic, organizat pe baza unui centru tonal. Aceasta asigură din ce în ce mai puţin coeziunea desfăşurării melodico-liniare, a cărei raportare la o bază armonică tonală întîmpină dificultăţi mereu crescînde în măsura în care intervalele melodice se îndepărtează, ducînd la formarea unor rezultate armonice verticale, compuse din 10, 11, 12 sunete."

Hindemith este de părere (pag. 183 din cartea citată) că „înrudirea sunetelor se bazează pe legi ale naturii, pe structura însăşi a materialului sonor şi a auzului nostru, şi nu pe un raport abstract, matematic al lor. Nu putem anula această înrudire a sunetelor căci oriunde se întîlnesc două sunete, în mod simultan sau în succesiune, această întîlnire determină automat un anumit raport calitativ al intervalului; înlănţuirea unor acorduri sau intervale produce un raport de diferite grade de intensitate, iar aceasta produce în mod inevitabil relaţii tonale. De aceea, este cu desăvîrşire imposibil de a inventa grupuri de sunete lipsite de astfel de relaţii. Tonalitatea este o forţă ca şi forţa de atracţie a pămîntului; şi constatînd că sunetul fundamental al unui acord are o prioritate faţă de celelalte sunete, din cauza mărimii şi a ponderii vibraţiilor sale, ne vom da uşor seama că însăşi legea gravităţii este aceea care determină locul sunetului fundamental, ca sunetul cel mai adînc, cel de bază al acordului, determinînd în acelaşi timp raportarea unui număr oarecare de acorduri pe acest sunet de bază ca cel mai puternic, cel mai potrivit de a servi drept suport."

Iar relativ la pretinsa libertate a sistemului dodecafonic, Hindemith spune: „Nu este oare ciudat că aceiaşi compozitori care în privinţa armoniei proclamau cea mai desăvîrşită libertate — o presupusă libertate care nu este altceva decît drumul pe o fundătură al cărei capăt nu este deocamdată întrezărit de acel ce a intrat în ea — în materie de construcţie muzicală sînt robii unui formalism, faţă de care artificiile neerlandezilor timpurii par nevinovate jocuri de copii?

Pentru a nu se produce efecte tonale — prin care ar mai putea rezulta asemănări cu muzica tradiţională — sistemul dodecafonic serial interzice în construcţia unei teme, repetarea unui sunet înainte ca toate celelalte sunete ale seriei să fi fost folosite. Ceea ce în muzica tradiţională a constituit un mijloc frecvent de a da unor teme prin repetata revenire a aceluiaşi sunet, un caracter emoţional este interzis în sistemul serial.

În timp ce în polifonia unor compozitori din secolul nostru ca Bartók, Hindemith, Enescu, cu toată libertatea pe care melodiile suprapuse o au în desfăşurarea lor, se ţine seama de rezultatul vertical al vocilor suprapuse, păstrîndu-se diferenţa calitativă între consonanţă şi disonanţă, chiar dacă consonanţa este numai relativă — în muzica dodecafonică serială, rezultatul vertical are un rol secundar.

Partea cea mai mare a creaţiei lui Schönberg, de la op. 23 pînă la opus 50, este compusă pe baza sistemului dodecafonic-serial, folosit un timp cu o extremă rigurozitate, ulterior însă cu unele concesii, revenind în cîteva lucrări scrise spre sfîrşitul vieţii sale la tonalitate (*Odă către Napoleon*, op. 41; *Kol Niche* op. 30), afirmînd că mai pot fi compuse multe lucrări bune în *Do major*.

Cea de a treia perioadă de creaţie a lui Schönberg cuprinde în afară de mai multe lucrări pentru pian şi de muzică de cameră, între care *Suita de pian* op. 25, *Quartetul trei* (op. 30) şi *patru* (op. 37) un *Quintet pentru suflători* (op. 26), o *Serenadă pentru solo de bariton şi şapte instrumente* (op. 24), piese pentru pian, coruri, un *Concert pentru vioară* (op. 36) şi un *Concert pentru pian* op. 42, *Variaţiuni pentru orchestră* (op. 43), *Supravieţuitorul din Varşovia pentru recitator, cor şi orchestră* (op. 46) şi ca încoronare a întregii sale creaţii, opera cu subiect biblic *Moise şi Aron* (neterminată) a cărei primă audiţie a avut loc abia după moartea compozitorului.

Muzica dodecafonic-serială nu s-a încheiat cu Schönberg şi cu cei doi discipoli mai de seamă ai săi, Alban Berg şi Anton von Webern, ci are pînă azi încă numeroşi adepţi, atît în Germania şi Austria ca Bernhard Alois Zimmermann, Wolfgang Fortner, Ernst Krenek, Georg Apostl, în Italia, Luigi Dalla Piccolla, Luigi Nonno; în Franţa, Pierre Boulez, René Leibowitz, Maurice Leroux, Jean Louis Martin, Jean Barraqué, (pentru a aminti numai numele cele mai cunoscute) cît şi în multe alte ţări ale lumii. Aici merită a fi arătat, că după ce Stravinski a fost ani de-a rîndul adversarul hotărît al dodecafonismului serial, pînă la urmă a adoptat şi el noul sistem de creaţie.

În România, dodecafonismul a fost adoptat într-o formă mai puţin ortodoxă, deci cu o seamă de libertăţi, de Ludovic Feldman, în unele creaţii şi de Wilhelm G. Berger, Doru Popovici, Anatol Vieru şi alţii.

Fără a reprezenta desigur singurul mod valabil în compoziţie pentru viitorii 100 de ani, aşa după cum credea Schönberg şi exegetul său, filozoful Th. Wiesengrund-Adorno, gîndirea dodecafonic-serială a pus pecetea ei pe o importantă parte a creaţiei muzicale din secolul nostru şi este indiscutabil, că sub anumite aspecte ale ei (A. v. Webern) ea a pregătit drumul pentru noile curente avangardiste din zilele noastre.

Charles Ives: Pionier al muzicii americane

de DARYL D. DAYTON

Cu toate că nu a întemeiat o şcoală şi nici n-a avut elevi, Charles Ives trebuie considerat promotorul muzicii americane a secolului 20 ; primul compozitor american care a lucrat independent de muzica europeană ; primul care a creat un adevărat profil muzical american.

Născut în Danbury, Connecticut (1874), Ives a fost de timpuriu un incorigibil experimentator şi iconoclast muzical. El a introdus în compoziţiile sale multe din tehnicile secolului 20 — atonalitatea, microtonalitatea, politonalitatea, clusterele, ritmurile asimetrice şi alte procedee — cu mult înainte ca Schönberg, Stravinsky, Hindemith, Bartók ori alţi compozitori ai secolului 20 să se fi gîndit la acestea. El a ajuns la aceste noi sunete chiar de la începutul secolului 20, independent de acei maeştri europeni cu muzica cărora era total nefamiliarizat.

Stilul muzical al lui Ives era unic. Pare format în întregime chiar de la început. Spre deosebire de mulţi compozitori (de exemplu, Schönberg) care erau nevoiţi să lupte cu disperare ca să se detaşeze de trecut, nici un conflict n-a existat între Ives şi tradiţie. Fără să arunce o privire înapoi, el a deschis noi drumuri, creîndu-şi un stil cît se poate de personal, care a fost consecvent de la început pînă la sfîrşit.

Aspectele „americane" ale stilului lui Ives, trebuie să fie găsite, totuşi, nu atît în trăsăturile tehnice ale muzicii sale, în disonanţa foarte mare, în ritmurile complicate, în întrebuinţarea materialului popular — cît în independenţa gîndirii sale muzicale, în eliberarea sa din ortodoxie şi în filozofia sa muzicală atotcuprinzătoare. Ives credea că muzica ar trebui să exprime natura omenească în cel mai larg sens al acestor cuvinte. El dorea să creeze o muzică care trebuia să treacă bariera dintre artă şi viaţă ; o muzică care să străbată viaţa (o Simfonie a Universului) şi să devină o parte a acesteia. Stilul muzical al lui Ives include toate elementele posibile ; traversează toate nuanţele expresiei, de la cele mai elevate şi rafinate pînă la cele mai umoristice şi simple. Henry Cowell, biograful lui Ives, descria muzica acestuia ca „umanitarism în sunet".

Rădăcinile stilului muzical al lui Ives zac adînc implantate în solul locului său natal New England (Noua Anglie), în acele caracteristici de independenţă, încredere în sine şi inventivitate, care sînt numite cîteodată „Yankee", şi care sînt exprimate în lucrările literare ale secolului al 19-lea de poeţii şi filozofii din New England : Emerson, Thoreau, Hawthorne şi Alcott. Acest stil muzical era colorat de muzica populară şi cea la modă din timpul lui Ives, de cîntecele patriotice ale fanfarelor, de melodii pe care „lăutarii de la ţară" le cîntau duminică noaptea la jocurile din şopronul satului şi de simplele imnuri protestante care erau cîntate cu fervoare şi cu adînc extaz religios de corurile bisericeşti de la ţară. În *Simfonia nr. 3* observăm maniera în care Ives a asimilat spiritul şi trăsăturile muzicale ale acestei muzici religioase. Această lucrare liniştită este subintitulată „The Camp Meeting".

La sfîrşitul secolului al 19-lea şi începutul sec. al 20-lea, în multe părţi ale Statelor Unite aveau loc mari adunări religioase. Aceste „Camp Meetings" sau „reînvieri", cum erau numite, atrăgeau mii de persoane şi de obicei durau mai multe zile. Scopul lor de seamă era să restabilească (să „reînvie") interesul pentru învăţarea religiei creştine şi „să salveze sufletele" în timpul acestei adunări „confesionale" extrem de emoţionantă. Ele n-au servit numai acestui scop religios cu mare zel şi devotament, dar au prevăzut şi o formă de activitate socială. Muzica — intonînd un imn înălţător —, de obicei acompaniată de trompetă sau vioară, servea ca un catalizator principal spiritual şi estetic. Ca tînăr, Ives a participat la mai multe din aceste manifestări. El spune : „Îmi amintesc cum răsunau printre copaci marile valuri de sunete, cînd bucăţi ca *Beulah Land, Woodworth, Nearer My God To Thee, The Shining Shore, Bringing In The Sheaves, O Happy Day, When I Hear Thy Welcome Voice*, şi multe altele erau cîntate de mii de suflete care „se exteriorizau". Tata, care conducea cîntarea, uneori cu cornetul sau cu vocea, alteori, în imnurile mai lente cu o vioară sau cu un corn francez, îndemna întotdeauna pe fiecare să cînte în felul lui. O mare parte din ei ştiau cuvintele şi muzica (versiunea lor) pe de rost şi le cîntau în acest fel. Dacă pe ici pe colo se îndepărtau cîte puţin de poet sau compozitor, cu atît mai bine pentru poezie şi muzică. Exista vigoare şi exaltare în acele mari conclave ale cîntecelor de umanitate". Ives a numit aceste mişcări ale simfoniei sale astfel : I. *Veche adunare populară ;* II. *Ziua copiilor ;* III. *Comuniune.*

El a insistat întotdeauna în distincţia „substanţă — formă". Criticat în mod frecvent în vremea sa pentru întrebuinţarea unui astfel de „vulgar şi obişnuit" material tematic ca melodiile de imn religios (criticii par să nu-şi amintească faptul că J. S. Bach îşi baza majoritatea marilor sale lucrări corale şi de orgă pe coralele bisericii lutherane), Ives a declarat în a sa *Essays Before A Sonata* (Încercări înaintea unei sonate) că omul care locuieşte „jos la Babbitt's Corner (un sat mic din New England) găseşte o atracţie profundă în simplul dar pătrunzătorul imn evanghelic al „Camp Meeting"-ului vechii generaţii. El găseşte în ele o vigoare, o profunzime de simţire, un ritm firesc al pămîntului, o sinceritate— emfatică dar inestetică — care în ciuda sentimentalităţii îl duce pe el mai aproape de „Cristul poporului" decît o face *Te Deum*-ul celei mai mari catedrale... Dacă Yankeul (Charles Ives) poate să reflecte fervoarea cu care erau cîntate „imnurile sale evanghelice" ...el poate să găsească în ele o culoare locală care ar face toată lumea bună... Dacă muzica sa poate în orice caz să redea o astfel de stare de spirit, fiind o parte din ea însăşi, această muzică se va apropia undeva chiar de idealul său şi va fi de asemenea americană... Cu alte cuvinte, dacă culoarea locală este un adevărat pigment al culorii universale, aceasta este o calitate divină, este o parte a substanţei în artă şi nu a formei". Astfel Ives şi-a exprimat crezul său artistic care l-a călăuzit, din punct de vedere muzical, de-a lungul carierei sale. Acest lucru este grăitor în ceea ce priveşte ignorarea pe care muzica lui Ives a suferit-o în timpul său, încît această *Simfonie nr. 3* nu a fost cîntată pînă la 5 mai 1947 (Lou Harrison dirijînd „New York Little Symphony"). Ives avea 73 de ani !

Ar fi o greşeală, totuşi, să-l considerăm pe Ives un folclorist. Lucrările sale nu sînt în nici un caz simple buchete de melodii americane. Compozitorii dinaintea lui Ives încercaseră să creeze muzică „americană", întrebuinţînd materiale populare ale indienilor, negrilor, cowboy-ilor şi altor indigeni. Ei au reuşit, în orice caz, doar să distrugă farmecul, căldura şi vitalitatea acestei muzici, încercînd s-o încătuşeze în rigidele forme armonice şi ritmice europene.

Ives, pe de altă parte, s-a bazat tocmai pe trăsăturile cele mai neconvenționale ale acestei muzici — pe „neglijențele" și „scăpările" lăutarilor de la țară, pe „acordurile false" cîntate de fanfarele sătești, pe tensiunea politonală existentă între organistul bisericii și enoriași, străduindu-se să cînte melodiile imnului protestant în sferturi de ton, — pe acele ideosincrazii foarte melodice și ritmice pe care alți compozitori le consideraseră a fi greșeli și care i-au dat muzicii lui Ives acea savoare tipic „americană".

Stilul său muzical era de asemenea influențat de către tatăl său, George Ives — capelmaistru de țară, pianist, acordor, neobosit experimentator al sunetelor muzicale — care de timpuriu l-a introdus pe tînărul Charles în lumea disonanței și politonalității. Perseverent, plin de încredere în sine și inventiv, George Ives era un urmaș spiritual al atîtor alți gînditori independenți americani, ca William Billings (1746—1800) și Benjamin Franklin (1706—1790). George nu i-a dat numai lecții de pian fiului său, dar l-a învățat să cînte la mai multe instrumente din orchestră. Cînd avea 12 ani Charles cînta în orchestra tatălui său ; pe la 13 ani, el a devenit organist în biserica parohială în orașul său natal, Danbury.

La bătrînețe, Ives vorbea cu afecțiune despre tatăl său și de instruirea timpurie pe care o primise de la el. „El avea un remarcabil talent pentru muzică și sunet, de asemenea o filozofie a muzicii care era neobișnuită. Tata credea că omul de obicei nu-și folosește îndeajuns facultățile sale mintale. Nu cred că aveam mai mult de 10 ani cînd el ne punea să cîntăm (pe noi, familia sa) astfel de melodii populare ca : *Swenee River (Riul Lebedei)* în *mi bemol* în timp ce el ne acompania la pian în cheia lui *Do !* El declara că acest exercițiu ne-ar fi ascuțit auzul și ne-ar fi întărit gîndirea muzicală. El dorea să ne încurajeze să gîndim pentru noi înșine și să fim mai independenți".

Unul din aspectele sunetului muzical care i-a atras atît pe Charles cît și pe George Ives era efectul acustic care putea fi obținut prin separarea grupurilor de cîntăreți, plasînd două orchestre în două colțuri opuse ale pieței publice, fiecare orchestră cîntînd o melodie deosebită în chei diferite. Lui George îi plăcea să experimenteze ecoul încercînd să capteze sunetul unui corn auzit de la o distanță printr-o masă de apă. El susținea că această muzică dulce auzită aproape de ascultător este cu totul diferită de muzica răsunătoare auzită de la o anumită distanță. (Astfel de experiențe cu acustică sînt desigur una dintre importantele trăsături ale muzicii noi în Statele Unite astăzi — de exemplu, George Crumb, Henry Brant, Milton Babbitt).

În lucrarea de muzică de cameră *Unanswered Question* (Întrebarea fără răspuns), scrisă în 1908, Ives demonstrează aceste principii acustice. În această lucrare corzile cîntă în culise *pianissimo* și fără schimbare de tempo de la un capăt la celălalt al lucrării. Ele reprezintă ceea ce Ives numea „Tăcerea Druizilor — cei care nu știu, nu văd și nu aud nimic". Trompeta intonează „Întrebarea eternă cu privire la existența noastră" și o exprimă în același ton al vocii de fiecare dată. Flautele, cornul englez și clarinetul încearcă să preia „Răspunsurile" după fiecare declarație a „Întrebării". Dar ele devin din ce în ce mai confuze, caustice și zadarnice pe măsură ce lucrarea înaintează. În cele din urmă ele dispar și „Întrebarea" este pusă încă o dată înainte ca „Tăcerea" să se lase dincolo de „liniștea netulburată".

Ives considera muzica sa întotdeauna într-un proces de schimbare și creștere (Works-in-progress — este denumită astăzi) și el în mod constant își refăcea compozițiile, sugerînd căi facultative sau alternative în care aceeași piesă ar putea fi interpretată, adesea schimbînd compoziții întregi dintr-o manieră în alta. Cîndva declara că speră ca niciodată să nu termine cu mișcarea „Emerson" a **Sonatei Concord".**

Cele șase bucăți ale Setului nr. 1 — *See'r, A Lecture, The New River, Like A Sick eagle, Calcium Light, Incantation* — sînt bune exemple ale acestui amestec de stiluri, deoarece toate aceste bucăți, cu excepția acelui *Calcium Light Night* au reapărut în 1922 în acea nemaipomenită colecție de *114 Songs,* pe care Ives le tipărise în mod particular și le distribuise fără drept de autor, pe gratis, fiecărui muzician care le-a cerut ! În a sa *Postfață* la cele *114 Cîntece,* Ives întreabă : „Nu este oare frumosul în muzică prea adesea confundat cu ceva care ar permite urechilor să se relaxeze într-un fotoliu ?" Această postfață este o lungă și revelatoare declarație a filozofiei lui Ives asupra muzicii și vieții. Ea sfîrșește cu următoarele întrebări : „Trebuie întotdeauna un cîntec să fie o triadă rafinată, o bandă care să se potrivească cu vocea ? N-ar trebui ca aceasta să fie eliberată din cînd în cînd de stăpînirea toracelui, diafragmei, urechii și altele ? Dacă cineva dorește să se plimbe de jur împrejurul unei văi, să arunce cu pietre în piramide sau să doarmă în parc, n-ar trebui să aibă oarecare libertate de la o Nemesis, Rameses sau un politist ?... Dacă se întîmplă să fii dispus să încerci să zbori unde oamenii nu pot să zboare, să cînți ceea ce nu poate fi cîntat, să mergi într-o peșteră pe brînci, să încătușezi speranța oarbă și credința și să încerci să escaladezi munți care nu există, cine ar putea să te oprească ? ! Pe scurt, un cîntec trebuie să fie întotdeauna cîntec !".

See'r descrie „un bătrîn cu un pai în gură care stă cît e ziua de lungă în fața băcăniei din sat ; îi place să privească întîmplările hazlii de pe acolo !".

În cele *114 Songs,* „A Lecture" apare sub titlul „Tolerance", și se referă la un pasaj dintr-o lecție a președintelui din Yale, Arthur Twining Hadley — „Cum aș putea să schimb orice foc sau orice cămin de piatră al omului ? Cunosc pofta și dorința care m-au făcut să-l construiesc pe al meu propriu".

Cuvintele la *The New River,* cîntate aici în versiunea originală de trompete, clarinet, saxofon, pian și patru viori (cu notația Repede și Aspru) sugerează că oamenii chiar în 1921 erau îngrijorați de degradarea treptată a mediului !„În josul rîului se aude un zgomot ! Nu este glasul valurilor bubuitoare. Sînt doar sunetele omului, săli de dans și tamburină, fonograf și benzină, oameni conducînd mașina ! A fost ucis sunetul cornului de vînătoare, Zeii Rîului au plecat !".

În bucata a patra, *Like A sick Eagle,* (notat Foarte lent, în mod slab și trenant), corzile lunecă sus și jos în intervale de sfert de ton în timp ce partea vocii cîntată de cornul englez se mișcă în jumătăți de tonuri cromatice. Textul este de Keats, „Spiritul este prea slab, moartea mă apasă cu greutate ca un somn nedorit și fiecare culme închipuită și abruptă a suferinței divine îmi spune că trebuie să mor ca un vultur rănit care privește spre cer".

Calcium Light Night este o revenire nostalgică la zilele de studenție ale lui Ives, la Universitatea Yale pe care a absolvit-o în 1898. Zece ani mai tîrziu el a compus această bucată care descrie o „întîmplare anuală" la Yale, cînd, la orele 9 fix, membrii celor patru societăți de juniori, mergînd doi cîte doi, și îmbrăcați cu glugă și sutană de o culoare distinctă pentru fiecare fraternitate, intră în incinta Universității prin cele patru porți nordice și încep procesiunea înspre camerele diferite în dormitoarele comune, unde stăteau „candidații" pentru clasa studenților din anul II care sînt atunci, în mod oficial și public, înștiințați de alegerea lor în Societatea Juniorilor. Defilînd în jurul Universității, fiecare Societate cîntă marșul său și fiecare om poartă o făclie de foc grecesc. În spatele fiecărei coloane, patru din cei mai înalți bărbați poartă pe umerii lor o lumină puternică de calciu care își trimite raza înainte, scoțînd în evidență litera grecească de pe spatele fiecărui bărbat din procesiune. Cîntarea, luminile colorate și costumele celor care merg produc o scenă spectaculoasă pentru mul-

ţimea de studenţi care umple aleile. Afară de scena remarcabilă pe care atît descrierea cît şi muzica o evocă, este interesant de observat că în punctul culminant al acestei bucăţi, muzica este realizată în recurenţă şi fiecare măsură merge înapoi ca un rac spre începutul bucăţii — *Calcium Light Night* sfîrşindu-se în aceeaşi diminuare de sunet de timpani cu care a început.

Incantation datează din 1909 şi a fost conceput ca un „cîntec fără voce", orchestrat pentru trompetă, flaut, trei viori şi pian. Cuvintele sînt de Byron: „Cînd luna este în descreştere şi licuriciul în iarbă, meteorul pe mormînt... şi frunzele liniştite sînt fără viaţă... Sufletul meu va fi lîngă tine, cu putere şi cu un semn".

Scherzo-ul *Over the Pavements*, aduce un exemplu uluitor al originalităţii ritmice şi inventivităţii lui Ives. Scris în 1906, *Pavements* este atonal peste tot, combinînd ritmuri de jazz sincopat în măsură de 5/8 peste care el suprapune triplete sferturi, împarte trei măsuri ale ritmului de 5/8 în zece, şi în punctul culminant al lucrării are şase figuri ritmice diferite în măsura 5/8 peste trei timpi. Pe neaşteptate muzica ajunge la o oprire unde Ives a introdus o cadenţă pe care, în mod caracteristic, o notează „To Play or Not to Play" (să se cînte sau să nu se cînte) (sau cît se poate de repede!). „Dacă se cîntă, să fie cîntată nu ca ceva plăcut — dar chiar, precizează, pe cît de nemuzical posibil!". Ascultătorul poate să-l întrezărească aici pe umoristul Ives, sfîrşind acest *Scherzo*.

Cînd Ives s-a înscris la Şcoala de Muzică din Yale în 1894, el lucra deja în mod independent şi compunea în stil politonal, o practică care l-a dus la un conflict ascuţit cu profesorii săi, încît a încercat să se adapteze stilului lor de compoziţie convenţional european. Cînd a fost pe punctul de a absolvi şcoala, Ives a luat hotărîrea să intre în afaceri şi să păstreze muzica ca o diversiune, a doua profesie. Este o dovadă a ingenuităţii sale Yankee faptul că în următorii douăzeci de ani (1898—1918). Ives nu numai că a compus patru simfonii, numeroase lucrări de muzică de cameră, mai multe piese orchestrale, mai mult de 200 de cîntece, şi zeci de compoziţii pentru pian, dar chiar s-a stabilit ca asociat (Ives & Myrick) în una din cele mai reuşite firme de asigurări din New York din istoria Statelor Unite (Mutual Life Insurance of New York).

Una dintre cele mai impresionante lucrări ale acestei remarcabile şi fertile perioade este Orchestral set *Three Places in New England*. Cele trei locuri sînt: I. St. Gaudens in Boston Common, II. Putnam's Camp, Redding, Connecticut, III. The Housatonic at Stockbridge (Massachusetts).

Compuse între 1903 şi 1914, aceste bucăţi reflectă intensul patriotism al lui Ives, precum şi extraordinara sa abilitate în a sintetiza moştenirea culturală din Noua Anglie cu melodiile atît de americane ca *Battle Cry of Freedom, Columbia The Gem of The Ocean, Yankee Doodle, Turkey In The Straw, Marching Through Georgia* şi zeci de alte melodii populare ale începutului secolului 20. Al doilea loc în acest set, „Putnam's Camp", demonstrează de asemenea, o glumă veche pe care a învăţat-o de la George Ives, tatăl — două fanfare cîntînd simultan muzică deosebită în diferite părţi ale pieţei oraşului! Lucrată pentru întreaga orchestră cu pian (2 executanţi), această lucrare descrie o zi de 4 iulie în excursie şi picnic la Redding Center, Connecticut, lîngă un mic parc rezervat în memoria războiului revoluţionar unde generalul Israel Putnam şi soldaţii săi au avut tabăra în timpul iernii anului 1778—1779.

În orchestraţia acestei lucrări, Ives descrie scena ca o fantezie muzicală în care un copil care se rătăcise de restul excursioniştilor adoarme şi visează că vede armatele engleză şi americană, înaintînd una spre cealaltă. „În timp ce el rămîne pe coasta dealului, cu dafini şi hicori, melodiile fanfarei la picnic şi cîntecele copiilor devin din ce în ce mai slabe. Deodată, peste copacii de pe creasta dealului, copilul vede oprindu-se o femeie înaltă. Ea îi aminteşte de o pictură pe care o văzuse, a Zeiţei Libertăţii (în portul New York). Dar faţa ei este tristă — ea insistă ca soldaţii să nu uite „cauza" lor şi marile sacrificii pe care le-au făcut pentru aceasta. Dar ei ies din tabără cu fluier şi repetă cu insistenţă o melodie populară a timpului respectiv. Deodată, se aude o nouă notă naţională. Putnam vine peste dealuri din centru — soldaţii se întorc şi aclamă. Băieţelul se trezeşte, el aude cîntecele copiilor şi fuge pe lîngă monument să „asculte fanfara" şi să ia parte la jocuri şi dansuri".

Fragmente din *British Grenadiers* şi alte melodii revoluţionare ţîşnesc prin această mişcare, strălucitoare în aşezarea lor disonant polimetrică. În *Putnam's Camp*, puteţi auzi fanfarele cum se apropie una de alta, trec şi dispar în direcţii opuse.

Se pare că Ives nu a regretat niciodată hotărîrea de a combina muzica cu afacerile şi a declarat mulţi ani mai tîrziu: „Experienţa mea în afaceri mi-a dezvăluit viaţa în mai multe aspecte pe care aş fi putut altfel să nu le sesisez. Să-ţi asumi această muncă este un proces material dar chiar numai aceasta înseamnă să nu nesocoteşti mintea şi inima. Pentru fiecare agent de asigurări există cîte un om şi acest lucru înseamnă umanitate. Am căpătat multă experienţă de viaţă în afaceri. Ţesătura existenţei se ţese ea însăşi în întregime. Nu poţi scoate în evidenţă o artă, punînd-o într-un colţ, şi să speri ca ea să aibă vitalitate, realitate şi substanţă. Nu poate fi nimic „exclusiv" la o artă substanţială. Aceasta vine direct din inimă şi experienţa de viaţă şi gîndire asupra ei. Munca mea în muzică m-a ajutat în afaceri şi munca mea în afaceri a ajutat muzica mea".

Astăzi, privind în urmă cu mai bine de jumătate de secol către era lui Charles Ives, vedem că efectiv orice dezvoltare şi inovaţie care în 1970 face parte din orice procedeu al compozitorului — aleatorie sau formă închisă, improvizaţie sau opera în lucru, participarea publicului şi cercetarea acustică, menţionînd atonalitatea, politonalitatea, poliritmia, clusterele, microtonia, efectele de jazz — pot fi găsite în embrion în opera lui Charles Ives. Ives l-a anticipat pe Schönberg cu 10 ani, pe Stravinsky cu 15, pe Gershwin, Copland şi alţi cunoscuţi compozitori americani ai secolului al 20-lea cu 25 de ani. Realizările sale sînt toate cu atît mai remarcabile cu cît ne gîndim că gustul predominant pe vremea lui era pentru muzica lui Schumann, Wagner, Ceaikovski, Richard Strauss şi alţi eur - peni ai secolului al 19-lea şi că compozitorii americani contemporani lui cum sînt Daniel Gregory Mason, George Chadwick sau Horatio Parker (profesorul lui Ives la Yale) au încercat să creeze „a great 20-th century American classic revival" (marea renaştere a muzicii clasice americane a secolului al 20-lea) cu Johannes Brahms ca inspirator şi model.

Ives a trebuit să plătească scump pentru independenţa sa în perioada ostilităţii şi neglijenţei. Muzica sa nu a fost executată decît după cel de-al 2-lea război mondial, cînd a început să fie pretutindeni cîntată. Omul care a fost considerat odinioară „excentric", experimentator şi iconoclast şi a cărui muzică a fost considerată „de amator" şi imposibil de cîntat, este astăzi recunoscut ca un mare clasic american — compozitorul care a pus bazele muzicii americane a secolului al 20-lea. Lumea muzicală l-a ajuns în sfîrşit din urmă pe Charles Ives.

(în româneşte de MARIELA CRIVĂŢ)

George Georgescu în repetiţii cu Simfonia a VI-a de Beethoven

de **Eugen PRICOPE**

În procesele verbale confidenţiale ori date în vileag, beckmesserii erei electro-acustice, adepţii „Hi-Fi"-ului, vor conchide după ascultarea vreunei înregistrări sub conducerea lui George Georgescu : au fost greşeli destule în orchestră; acordajul, nuanţele, captarea sunetului nu sînt din cele mai ilustre. Şi apoi, se mai poate vorbi despre tempi, despre stilul de interpretare etc., etc. Revizorii şi cenzorii de acest gen vor suporta din complezenţă poeziile lui Eminescu în lectura „cu voce tare" a lui Sadoveanu, iar cu Arghezi citind versurile lui fără grijă de „recitare artistică" vor trebui să se arate îngăduitori. Aceiaşi, cum sînt îndeobşte atotştiutori, vor găsi proza grafică a unui manuscris ieşit de sub pana muzicianului-filozof Cuclin drept „copilărească", iar în faţa unei sculpturi a lui Anghel vor spune poate : a fost făcută de un om simplu rătăcit printre automobile şi blocuri cubiste.

Ca şi Enescu, George Georgescu a înregistrat puţin. Cînd au fost fixate pe rile micro (Continental records, 1950) *Sonatele solo* de Bach, violonistul trecuse de mult de vîrsta strălucirii, iar atunci cînd a înregistrat simfoniile de Beethoven (pentru casa de discuri „Electrecord", în 1961) Georgescu storcea ultimele resurse ale vitalităţii sale. La rugămintea inginerului de sunet, adresată prin difuzoare, de a relua o parte din simfonie, „moşu"... cum îi spuneam cînd nu ne auzea — a răspuns strigînd, ca bătrînii la telefon, de pe scaunul de la pupitrul dirijoral pe care se instalase: „...numai dacă comandaţi pentru mine o ambulanţă de la Salvare".

Îmi aminteam de lupta lui Lipatti cu moartea în timpul realizării înregistrărilor sale ilustre. Avînd atunci vreo 30 de ani, Lipatti reuşea mai uşor să obţină arta lui de la neant ? Cînd erau puse pe piaţă înregistrările lui Enescu cu Sonatele solo de Bach, violonistul se apropia de vîrsta de 70 de ani, iar cînd apăreau Simfoniile de Beethoven cu Georgescu, dirijorul făcea 75 de ani. Prea tîrziu le-au fost smulse dovezi pentru posteritate ; şi judecata se face după o procedură prea rapidă. Arcuşul, degetele violonistului, nu mai ascultau întotdeauna de vrerea artistului aflat între agonie şi extaz. Iar pentru veteranul artei dirijorale româneşti trecuseră primii patruzeci de ani *).

În anul cînd a murit Georgescu, Monteux, principalul dirijor de la *London Symphony Orchestra* îşi înfipsese bagheta în tortul de aniversare cu 89 de lumînări. Aprilie 1964 însemna pentru Monteux două concerte consecutive, dar cu programe diferite, marcînd sezonul jubiliar al formaţiei la care activa (şi care împlinea 50 de ani). Monteux, Toscanini, Bruno Walter, Paul Paray au fost cazuri de longevitate dirijorală cu care au rivalizat numai Casals în solistică, sau Kodaly în componistică.

Dacă pentru un dirijor... primii 40 de ani sînt grei, înseamnă că ceilalţi (?) ar fi mai uşori ? Depinde ! S-a spus : „Cine lucruri grele cată, greu îi va veni !"

O „serie de aur", cum trebuiau să alcătuiască cele nouă simfonii de Beethoven înregistrate pe discuri sub bagheta lui George Georgescu, nu era o intreprindere uşoară, fireşte. Dar Georgescu a scos-o la bun sfîrşit. Gîndind, aşa cum făcea aproape întotdeauna la modul prezent (cu toate că, o dată, bătrînul a lăsat să-i scape mărturisirea : „să rămînă şi după mine ceva"), era convins că „e nevoie pe piaţă de plăci cu Beethoven, că ascultătorii le cer, şi la oraşe şi la ţară". Era, cu alte cuvinte, un imediat imperativ cultural-artistic de mase şi Artistul Poporului a executat comanda.

Nu scrisese oare, ca un Apostol, Arghezi **) în „Revista Filarmonicii", referindu-se la serviciile pe care le-a adus discul : „Şi lumea a învăţat să cînte şi să caute concertul... Şi orchestrele gigantice, visate pentru uzul propriu de către amatorul capricios, au venit pînă în odaia muncitorilor cu palmele" ?

La vîrsta de 32 de ani, cînd era angajat la Opera din Berlin, Karajan, cel rezervat şi aristocratizat, dirija cu frenezie nereţinută, impresiona prin pasiunea tumultuoasă a temperamentului.

Din această perioadă datează încercarea (semnată de Edwin v.d. Nüll) de a „vizualiza" o interpretare dată de el *Pastoralei* de Beethoven, în comparaţie cu ceea ce făcea Furtwängler în aceeaşi lucrare. Un peisaj din împrejurimile Vienei, poate dinspre unde-şi face apariţia Dunărea, văzut parcă din Kahlenberg ori Leopoldsberg, nu departe de Heiligenstadt, „traduce" în alb şi negru albul şi negrul semnelor partiturii, îi „fotografiază" formele aşa cum am reproduce-o la pian, fără timbrurile orchestrei. Interpretările dirijorale vor „colora" într-un fel sau altul peisajul ale cărui contururi le indică Beethoven în această simfonie descriptivă — cel puţin în partea a IV-a, cu furtună şi tunete. O fotografie a lui Karajan dezlănţuit, dirijînd, fără ca poza să ne arate şi orchestra, anticipa sensul pe care-l va căpăta peisajul şi scena furtunii în interpretarea sa. Imaginea, în alb şi negru, cu casa sătească ţuguiată, adăpostită lîngă un copac înalt, cu lanuri dulci în mijlocul cărora se înalţă tur-

*) Cu adausul în titlu „The First Forty Years" scria (1947) Alfredo Segre despre Toscanini.

**) Revista „Muzică şi Poezie", nr. 1/1935, p. 32.

nul unei biserici, imagine dominată de un cer rău-prevestitor, pe jumătate înourat, gros, și de unde coboară, prin luminișurile încă rămase, perdele de raze de soare, va apărea, în interpretarea lui Karajan, ca un tablou de efect, violent colorat, cu tente incisive, stranii, în timp ce Furtwängler figurează tabloul furtunii și al luminării mai integrat în structura simfoniei, păstrînd prioritatea emoției, a sentimentului. Pe de o parte, se instalau violetul, indigoul, roșul (acoperișurile cu țiglă luau străfulgerări de flăcări infernale) — deci extremele spectrului — pe de altă parte, culorile intermediare, care schimbă dar nu transformă peisajul, impresionează dar nu înfricoșează. Furtuna este un spasm al naturii cunoscut de om, care știe că după ea urmează liniștea însorită. Dacă ar fi să căutăm termenul comun al acestor viziuni, l-am găsi, poate, în crucificarea de Salvator Dali care, plasînd răstignitul evocat ca o dramă a unei conștiințe supraumane și înălțată ca simbol imens deasupra cerului și a pămîntului, face ca omul simplu de pe Terra să apară totuși în decorul vieții și trebăluirilor lui obișnuite ca pescar la țărmul oceanului furtunilor și al necunoscutelor.

Ceea ce am încercat pînă acum îmi amintește de străduința agasantă a multor ghizi angajați la muzee, care se simt datori să „povestească" tablourile punînd semn de egalitate între anecdotic și artistic, înlocuind pictura cu o pălăvrăgeală stereotipă debitată turiștilor interesați mai mult de automobil decît de pînze colorate. Dacă cele două „tablouri", înfățișînd interpretarea dată pe de o parte de Karajan, pe de altă parte de Furtwängler unor pagini ale *Pastoralei*, nu sînt supuse ochiului cititorului, nici o pagubă — fiindcă acesta poate deveni ascultător, procurîndu-și posibilitatea de a auzi ori reauzi și compara respectivele interpretări ale simfoniei.

Unor muzicieni, printre care Enescu, li s-a atribuit Marele Premiu al Discului, decernat de Academia „Charles Cros", fără ca aceștia să-l jinduiască. O atare confirmare artistică, astăzi cu serioase implicații publicitare internaționale, a fost rîvnită de unii dirijori și pe bună dreptate. (Giovanni Papini ar fi spus că gustul contemporan pentru competiție trece de partea „conservei de sunete" hrănind auzul cu „mîncare rece" ; după cum Arghezi scria că ne lăudăm cu „lumina rece."). Alții, după ce au încercat tentația, au abandonat-o ca pe un narcotic perfid. Mai am în memoria auditivă sonoritatea unei înregistrări a *Simfoniei V* de Ceaikovski cu Filarmonica din Berlin, dirijată de imediatul succesor al lui Furtwängler, Sergiu Celibidache. Ea nu corespundea informațiilor noastre mereu mai îmbucurătoare despre calitățile și succesele fascinantului șef de orchestră. Mai tîrziu, adversitatea conaționalului nostru pentru disc a devenit publică.

Imprimînd pe altundeva muzică intrată în discografia mondială, un Ionel Perlea sau Constantin Silvestri marcau evenimente artistice cu reverberații firești în prestigiul culturii românești. Executînd la București un ciclu Beethoven, care s-a bucurat de o extrem de largă audiență de public, George Georgescu trasa, în aceeași perioadă, și cu răsunet internațional (discurile sale au fost cerute pînă și în Japonia) dimensiunile înfloririi vieții muzicale autohtone. Înregistrate sub bagheta sa, Simfoniile Titanului au devenit materie de istorie, document. După cum altădată *) nu ne-am propus să facem cronică, recenzie de interpretare, revăzînd și valorificînd însemnările noastre, scotocind orice surse, vom reconstitui (ferindu-ne chiar de ascultarea discului, la îndemîna oricui) procesul de realcătuire a *Pastoralei* de către George Georgescu, încercînd să vedem prin ce era dirijorul „mare" în repetiții.

În cazul lui Georgescu, vorbind despre profesie, este cît se poate de firesc să nu rămîi la „litera" partiturii.

Dirijorul făcea muzică și se bucura în același timp de ea ca ascultător, nerefuzîndu-și cele mai directe și simple relații om-artă. Septuagenar fiind, vorbindu-mi o dată despre locurile copilăriei, le evoca cu emoționantă nostalgie. Le-am vizitat !

La început de toamnă, anotimpul ce adaugă încă un an de la cei scurși de la nașterea sau de la moartea (ce importanță mai are ?!) lui G. Georgescu, ca prin miraj îl văd uneori pe magistrul orchestrei în hipermărimea naturală a piedestalului, dar în alt loc... pe o fîșie de uscat între două ape, în preajma unui cimitir grecesc, străvechi ; noaptea, el e ca o „statuie — semn de exclamație" între puzderia unui cer perfect senin și nisipul cu străfulgerări, de sub picioare ; iar luna se amestecă printre enorm de marile și galbenele gutui de prin petecele de grădini, din apropiere, ale oamenilor. Văd fantoma pe fîșia de uscat dintre Dunăre și Mare, între nisip și cer, lună și gutui, noapte și sclipire, despre care mi-a vorbit o dată omul de altădată, spunîndu-mi să mă duc s-o văd. A rămas acum o statuie între niște case, muzică între rilele unor discuri, iar amintirile frumoase pot să cînte și să încînte.

Cine a fost prins de furtună într-o coajă de vas, pe mare, văzînd norul negru ca apa răvășită, fulgerul și trăsnetul despicînd genune, știe că natura este o „pastorală" cu nebănuite fațete, că „forța telurică" ia uneori înfățișarea unor fenomene cosmice. Fiecare poate „vedea", dar unii observă, aud și înțeleg, „simt" mai mult decît aievea.

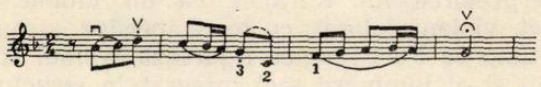
În același timp cu *Simfonia destinului*, atît de dragă lui Georgescu, și pe care o programa

*) În revistele *Muzica* din sept. 1961, febr. 1963, ian. 1966 și sept. 1966 am scris despre George Georgescu în repetiții și concerte cu *Simfoniile nr. I, II, III, IV* de Beethoven iar în cartea mea „Dirijori și Orchestre" (1971, la pag. 433), am continuat cu a V-a.

atît de des — „Titanul Simfoniei" figura, în partea a patra a *Pastoralei,* ciocniri aprige în ordinea fenomenelor exterioare. Dirijorul nostru le executa cu docilitate ; dar, în mod evident, era mai la largul lui în prezenţa sunetelor şi frazelor armonioase. Căuta să le facă a rosti atît căldura unei inimi meridionale, parcă hrănită de impresiile fragede ale primului roman pastoral al vechii literaturi greceşti — roman aparţinînd lui Longos — cît şi, poate, convingerea că „om — natură — bunătate" reprezintă o trinitate demnă de o elevată atitudine filozofică, în conformitate cu doctrina lui Rousseau — de care s-a lăsat cucerit însuşi autorul Simfoniei, la timpul său. Nu dorim să asociem, cu orice preţ, termeni de erudiţie, artă-cultură nefiind întotdeauna o identitate ; dar putem încerca relaţii la gîndul că entitatea „cultură" semnifică mai mult decît arta. Părerea după care natura ar fi neutră, un conglomerat nici frumos nici urît, îi rămînea, în orice caz, străină dirijorului, deliberativ şi conceptual ; o declara cu francheţe şi omul ca parte de natură (nu numai socială şi în luptă) devenea ceea ce este : ceva cît se poate de firesc prin mereu repetatul apel care suna cam aşa : „cîntaţi cu căldură ! aici e suflet, e soare, lumină ; e bunătatea prin muzică ; doar oameni sîntem !"... (Uneori, apoi, cu haz : „Ce dacă, muzicanţi fiind, ne mîncăm între noi ! sau... vă mîncaţi între voi !?).

Să derulăm, în sfîrşit, spicuind, încercînd „stop-cadrul" din înregistrările memoriei şi ale benzii de magnetofon, documentar din repetiţii, transcriind şi „interpretînd" însemnări din partitură. George Georgescu nu a făcut film cu *Pastorala,* ca Leopold Stokovsky, matusalemicul de astăzi. Nu a făcut nici mare zarvă, nici mare succes, cu a VI-a beethoveniană. Georgescu se obliga s-o reia mai cu seamă în cadrul ciclurilor. Raportul de prezenţă a ei, faţă de *Simfonia destinului* de pildă, ar fi conform cu acela al programării Idilei Siegfried — iradiind lumini „pastorale" şi calmă bucurie paternă — faţă de trufaşa uvertură la *Tannhaüser,* preferată datorită efectelor de alămuri în marş (chiar dacă acesta e de... pelerini şi, prin excepţie, nu în binar).

În privinţa tempoului primei părţi din *Pastorala,* Georgescu spunea că nu trebuie să fie repede. Rîzînd, zicea : „dacă o facem grăbit, ajungem la o... sîrbă". Rezista îndîrjit la tendinţa orchestrei de accelerări, în unele locuri mai ales. Chiar dacă nu era întotdeauna foarte consecvent, nu uita să recomande : „dacă am luat un tempo, trebuie să ne ţinem de el". Care era acest tempo ? Metronomul a fost dat de Beethoven ? „Nu" — a spus dirijorul. „108 pentru pătrime e mai bun decît 66 pentru doime, adică metronomul scris. Este Allegro *ma non troppo ;* scrie şi asta : „ma non troppo", să nu fie prea iute". Era cam surprinzător să vezi în prima repetiţie (ne referim la Ciclul Beethoven din 1961) că bătrînul maestru se debarasa de romantizări „de modă veche" : „Nici o reţinere în măsura a 3-a înainte de coroană :

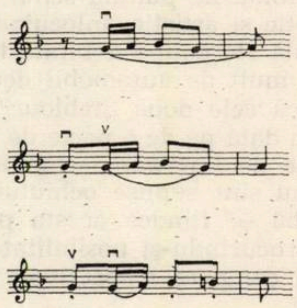


(Am figurat aici sensurile arcuşelor precum şi o digitaţie convenabilă). „Cîntaţi şaisprezecimile clar, explicit (— dar asta nu înseamnă să răriţi ; am mai spus !)".

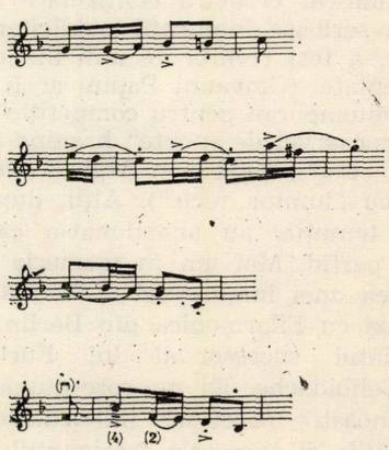
„Băşii, nu intraţi prea tare cu fortele vostru". (Pe bună dreptate ne învăţa la Conservator şi Silvestri să „ne gîndim ; în interpretarea cel puţin a primei părţi din *Pastorala,* la o scriitură de cvartet de coarde, sau la o simfonie de Haydn, ori dacă vrem o similitudine cu sonatele beethoveniene, să ne amintim de cea a „primăverii").

Pentru corectitudinea şaisprezecimilor trebuie insistat, şi Georgescu o făcea folosind chiar expresii hazlii ca : „Nu cîntaţi cum o da tîrgu' şi norocu' ; ascultaţi-vă, cîntaţi la fel ritmic şi nu unul mai subţire altul mai gros, unul mai tare altul mai încet" (adică omogenitate, echilibru, „stil").

Figurile cu şaisprezecimi vor fi



(În vederea explicitării, Silvestri ne indica, după caz) :



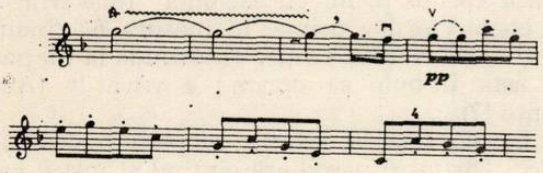
Oboistul prim („care-i zice ca un căţălandru" !), inserînd tema principală, din al doilea „la", în registrul acut al instrumentului, va fi

menajat în special de secund, (după cum, prin subito meno forte la toţi ceilalţi, oboiul va plana la a 13-a după *D*).

Lăsînd relativismul din „spirit", să examinăm unul din „literă" : A 4-a şi a 11-a măsură după *B*, găsim forte. Prima oară, pare de prisos, după cel de la B. A doua oară, pare a fi un subito meno forte acel f. după ff. Nici una, nici alta. Deduc că Beethoven pune f şi într-un caz şi în celălalt cu sens de accent, de întreţinere a fiecărei nuanţe de mai înainte.

„Între *E* şi E_1, la dim., nu prea mult, iar p. nu prea încet ; sf. să fie în piano, duios, altfel nu se potriveşte aici..." „Vesel acum !" (la fortissimo de la *F*)... iată spicuite cîteva observaţii şi recomandări făcute înainte de reexpoziţie. Pentru a introduce firesc reexpoziţia, dirijorul o ia... „mai de departe" *(F)*.

La trilul viorilor, prima va fi :



întrerupînd trilul la ultimul sol, optime, cu toate că în partitură e prelungit pînă la şaisprezecime.

George Georgescu a reluat de cîteva ori pasajul numai cu viorile prime, aşa cum făcuse şi la E_1, la şaisprezecimi. „Piano, pe limbă, spiccato". Introducîndu-se celelalte instrumente, fiindcă acestea, trebuind să cînte melodic, „trag în urmă" (în special pe optimi şi şaisprezecimi); din nou „încă o dată !"

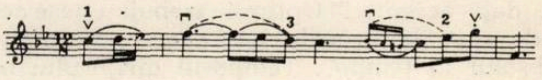
O foarte frumoasă gradaţie şi conducere de voci am auzit înainte de *H* *).

Uneori Georgescu cerea „brutal" în primul forte din Coda. Poate e bine să înţelegem „martelato".

Fortissimo *subito* („aici e marele efect") după *I*, lumina „pastorală" după *K*, moale şi diminuendo la primele viori în coda-codei, „armonios" — ultimele acorduri... aşa se încheia prima parte a Simfoniei şi o primă parte din repetiţie cu ea.

Începînd pregătirea părţii a doua, Georgescu opreşte nu prea tîrziu şi aduce aminte orchestranţilor că e o „Scenă la pîrîu". „Or, Dv., aţi cîntat de parcă se vărsa Dunărea-n Mare" ! — îi mustră, pe un ton familiar, dirijorul născut la Sulina.

Tempo e destul de încet. Beethoven indică Andante *molto* mosso (s.n.) Executată prea rar, scena devine un fel de „marş funebru" ; aşa am putea zice după ascultarea, de pildă, a unui disc cu venerabilul vienez Franz Schalk care a activat mult timp la Viena. Alt venerabil, dar mai apropiat de timpul nostru, Mengelberg, „romantiza" într-atîta, încît Andantele acesta părea dirijat mereu cu subdiviziuni ; iar cele patru şaisprezecimi de la viorile prime se alungesc la prestigiosul din Amsterdam aproape într-un quartolet, pe 10, 11, 12. Deşi vîrstnic şi oarecum tradiţionalist, George Georgescu nu se lăsa tras prea departe de momeala încetinirilor pe melodia „fermecătoare". Asta nu înseamnă că în măsura a 3-a :



nu se încînta şi dilata (subdivizînd pe 10, 11, 12) fredonînd (violoncelistic) cu primele violine. (Din nou, în extrasul de mai sus, am figurat digitaţii, arcuşe, după cum vom mai face. Precizăm, cu acest prilej, că Varujan Cozighian era concert-maestru).

Am rămas însă datori să spunem că pentru începuturile măsurilor a 2-a, a 3-a, Georgescu îndrepta exagerările „fireşti", accentele rezultate la primii violonişti din excesul de vibrato, care „vine bine, vine la mînă". „Cîntaţi în partea superioară a arcuşului" — indica, în acelaşi moment, altora de la coarde care trebuie să se menţină în piano. „Crescendo !... dar non troppo" — apoi. Spunînd „trilul, ca păsărelele !" maestrul sugera, prin tonul zicerii, limpezime primăvăratică. „Apogiaturile, înainte de timp" (de timpul 10) în măsura a 11-a, la clarinet şi fagot ; „trilul cît mai repede, pentru ca a doua bătaie să rămînă liberă" (adică pauza de optime să fie întocmai respectată" (e vorba de măsura a 12-a), duceau muzica şi repetiţia înainte. Dar Georgescu reia, oricum, expoziţia, atrăgînd atenţia că „e o muzică grea". „O să vă plictisesc mult cu asta ; nici în trei zile nu va fi gata cum trebuie !" Şi,.." de la început !" cu alte observaţii, dintre care prima a fost : „Să se audă pizzicatto de la contrabas".

La *A* ajungem uneori într-un tempo rărit. Conducea „cald", chiar declamatoriu, viorile prime. „Piano, cello şi braci, cînd intraţi după fagot." (măsura 34).

După măsura 40 : „nimic, acum", iar în măsura 46 „diminuaţi" şi ...1, 2, 3..., pregătea subdivizarea pe 11, 12. Apogiaturile dinainte de C să se facă înainte de timpi şi fără accente. Crescendo de după *C* va fi mic, pînă la p. Reîntorcîndu-se, în măsura 45 cere la vîrf, la măsura 46 dim. ; în măsura 47, sfîrşitul trilului după timpii 6 şi 12 ; mereu după timp şi o măsură înainte de *C*.

În dezvoltare conduc, desigur, suflătorii de lemn, dar şi prima vioară să fie puţin expresiv. La *D* (unde se indică octava bassa la cornul secund) tempoul se deşiră penibil. „Nu pot să fac rubat, să schimb tempo" — tună dirijorul — şi reia ! Cedează totuşi tentaţiei de a se încînta de frază, de modulaţie (către sol bemol major). La reperul *F* cere clarinetul şi fagotul,

*) În cartea „Beethoven", la pag. 96, atrăgeam atenţia asupra priorităţilor în tema a doua.

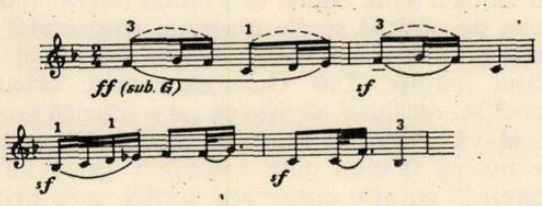
separat şi indică să se egalizeze staccato-ul. Noi expansiuni pe frază intervin, dirijorul fredonînd, a 4-a măsură înainte de *H* şi în similară.

Dezvoltarea, reexpoziţia se scurg molcom. Apoi vin păsările... „Mie mi-au cîntat ieri la Băneasa ; mi-au cîntat în tempo ; vă rog, absolut în tact !" În tact, pe cît se poate, pînă la penultima măsură, adică ultima „exclamaţie". Iar Scena ia sfîrşit.

Începerea părţii a III-a, Georgescu o anticipa cu numărătoarea „pe gratis" 1... 1... 1... 1... Iar orchestra intra, ritmic, foarte precis. „Însă nu daţi accente !" Optimile trebuiau puse acolo unde sînt, la locurile lor, exact pe timpii 3, „absolut în tempo". Tempo-ul dirijorului nostru era destul de comod, de „aşezat". (Toscanini ia 116—120 pentru doimea cu punct înseamnă în partitură cu 108). La Georgescu nu observam vreun diminuendo către măsurile 6—7, cum se face uneori. Dar maestrul avea grijă să nu lase contrabaşii să deranjeze la prima lor intrare (ca şi în partea I-a a Simfoniei).

După *A* cerea viorilor să înceapă cu sf. („luaţi-o din gura cornilor"), la fel de tare ca şi cornii. Primul oboist va deritma (pe optimi mai ales), întîrziind ; la fel şi primul clarinetist (acestuia îi cere să facă cele două măsuri de optimi, staccato — „oricît ar fi de greu !" Se lucrează cam mult în această regiune. „Domnilor, nu vă supăraţi ! Dacă nu se greşeşte, nu se repetă ; dacă nu se repetă, nu se cunoaşte simfonia... Să vă supăraţi cînd voi greşi eu !" Acesta era „raţionamentul" declarat cu voce tare.

La In tempo d'Allegro :



se practică arcuşele şi digitaţiile de mai sus, se pun la punct treizecidoimile, reluîndu-se cu viorile, separat. Mai tîrziu se va repeta separat, la fortissimo, cu viorile secunde, viole, violoncele şi contrabaşi. E uşor de plasat povestea „ţăranilor cu cizme"... pe care şi G. Georgescu o serveşte, pregătind acest trio. Tot separat vor cînta viorile prime pentru precizia apogiaturilor. Şi aşa mai departe...

În partea a IV-a atenţie mereu la pianissimo, şi la intonaţii. Cresc. este numai pînă la piano. Mai încolo, la reperul *D* :" Vedeţi, nu pun contrabasul să cînte separat, fiindcă aici Beethoven a vrut un *efect ;* dar e de nepermis viorilor să nu intoneze bine". Vrea, separat, violoncelii. Se adresează apoi nostim contrabaşilor — şi se rîde : „Băieţi, faceţi ceva să pară a digitaţie ; ce arătaţi voi aşa...(!)... e urît ; mişcaţi niţel degetele !"

„Furtuna" angajează destul timp de lucru. E, în fond, o piesă de virtuozitate — simplă, e adevărat — însă pentru care orchestrantul mai are de furcă şi pentru acasă.

Clarinet şi corn, „non ritenuto" — adică fără ritenuto — în deschiderea finalului. Mai apoi, următoarea observaţie — recomandare : „Nu suportă nici un fel de rubato ; este de la început pînă la sfîrşit mecanic — exact ; simplu şi cu mulţumire pentru cel care ne aduce, după furtună, pacea. „Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm" — asta să fie impresia, şi nu că-i greu de cîntat !" Bătrînul maestru vorbea pe un ton grav, sacerdotal, reuşind să confere elevaţie... Elevaţie, elevaţie, însă nu-i permis ca amănuntul să fie neglijat. De pildă, către cornul secund : „Matale să dublezi la octava inferioară cornul prim, cu melodia" (măsurile 28, 29 etc.). Viorilor prime, în măsura 63 (înainte de *I)* : „De ce acceleraţi ? Totdeauna la un pasaj de ăsta trebuie să oprim ; e păcat !" (Amănunte !?)

„La *K*, f şi sf. să nu acopere melodia de solo". Dirijorul parodiază cîntînd el însuşi caricatural.

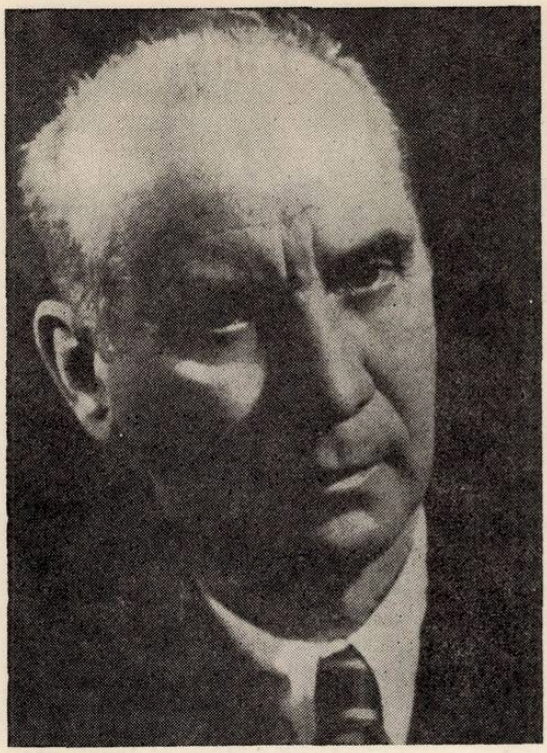
Ca un „capelmaestru" de pe vremuri, ca un „Papa Haydn", se ajută mereu de propria-i voce George Georgescu, spre a insufla căldură, noblete, linişte acestui Allegretto cu pretenţioase variaţiuni. Ce frumos conducea frenezia imnică de la reperul *O*, cîtă bunătate blîndă evoca acolo unde Beethoven scrie „sotto voce"!

Reia de cîteva ori ultimele 7 măsuri. Văzînd că unii orchestranţi dau semne de neliniste — pentru plecarea acasă cît mai repede — George Georgescu cere orchestrei încă vreo cinci minute, adăugînd : „E prea frumoasă această muzică, să nu o facem bine ! vă rog !"

Au trecut 13 ani din ziua aceea de mai, în care urmăream *Pastorala*, această Pastorală din ciclu Beethoven. Au trecut 10 ani de la moartea lui George Georgescu. De vreo 2—3 ori cel puţin în auzul tuturor orchestranţilor, în timpul unor repetiţii, maestrul mi-a spus : „Domnule Pricope, te rog să nu scrii decît bine despre noi !"

Am reauzit vocea şi îndemnul de dincolo de timp. M-am străduit să scriu cît mai bine, în spiritul respectului ce-l datorăm pentru tot ce a fost şi este bine, demn de venerat, şi de luat ca pildă.

George Georgescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri au însemnat, — fiecare în felul său, dar în aceeaşi epocă — o mare triadă dirijorală românească, aici şi pretutindeni, în lumea artei sunetelor.



Nicolae Oancea

Printre acei ctitori de cultură muzicală românească, cu care am avut sau avem fericirea și cinstea de a ne numi „contemporani" — mă gîndesc la Sabin Drăgoi, George Breazul, Paul Constantinescu, Ion Vasilescu, Mihail Jora, Marțian Negrea, Dimitrie Cuclin, I. D. Chirescu, Nicolae Lungu ș.a. — se numără și maestrul Nicolae Oancea.

Profesor, dirijor de mari ansambluri corale, compozitor — desfășurînd o activitate prodigioasă de-a lungul a peste 50 de ani — Nicolae Oancea a continuat, pînă dincolo de memorabila vîrstă de 80 de ani, să compună cu neștirbită vigoare coruri și cîntece pentru copii, să participe fără întrerupere la toate acțiunile inițiate de Uniunea compozitorilor.

Mereu jovial, gata mereu să-i binedispună pe alții, avînd pentru fiecare o vorbă de duh, o glumă — prezența sa degaja spontan destindere și înseninare sufletească. Și întocmai așa îi este și muzica. I-au fost apropiate stările lirice, atmosfera cîmpenească, veselia robustă, reconfortantă — proprie sufletului românesc ; accentelor dramatice sau tragice le-a preferat duioșia ori, cel mult, melancolia, trăiri nu mai puțin emoționale.

Deși personalitate binecunoscută, mai ales generațiilor astăzi mature — o mare modestie, pilduitoare de altfel pentru cei mai tineri dintre noi, a făcut ca opera maestrului să fie încă insuficient răspîndită. Însăși fonoteca Radiodifuziunii, ca să nu mai vorbim de repertoriul formațiilor corale — sînt încă departe de a reflecta, atît cît ar trebui, creația sa.

Nicolae Oancea s-a născut în ziua de 7 martie 1893, la Rîmnicu Vîlcea.

„Mă crede lumea ardelean — scria într-o schiță autobiografică maestrul Oancea — dar lucrurile stau astfel : părinții mei sînt într-adevăr ardeleni — mama din Sălișteа Sibiului iar tata din Rahău, jud. Alba. Într-un început de primăvară, mama, aflîndu-se în vizită la niște neamuri din Rîmnicu Vîlcea, m-a făcut pe mine, așa că de origine sînt ardelean dar după acte sînt rîmnicean, adică oltean — hoț de două țări. După o vreme, tata, cojocar, n-a mai putut sta în Sălișteа, cu meseria lui nemaiputînd asigura existența unei familii cu cinci copii, s-a mutat la Turnu Măgurele, județul Teleorman. Acolo am luat primele cunoștințe muzicale, inclusiv de vioară, de la profesorul Constantin Cuclin, tatăl compozitorului Dimitrie Cuclin. Acolo am învățat vioara. Am făcut 500 lecții pe care „moș Cuclin" — așa-i ziceam noi — ni le nota într-un carnet, aplicînd o ștampilă proprie. Cine aduna 500 de asemenea ștampile primea în dar, de la moș Cuclin, o vioară din multele viori pe care le avea înșirate pe pereți. Eu am ales vioara cu care mă obișnuisem să cînt. După moartea lui Moș Cuclin, care mă îngrijise pînă atunci ca pe copilul lui, am plecat la Rîmnicu Vîlcea unde greutățile vieții îl mînau pe tata, ca să-și întrețină familia. Într-o zi, după absolvirea liceului, mi-am luat vioara și-am fugit la București. Părinții și toți ai mei erau de principiul că muzica să o facă numai domnii — adică boierii și țiganii. Cei dintîi, să se distreze cu ea, cei de-al doilea să-și facă o meserie. Singura dorință a mea era, totuși, să învăț vioara. La conservator la București, unde am venit să mă înscriu, am fost refuzat pentru motivul că sînt prea mare, recomandîndu-mi-se în schimb să mă înscriu la clasa de violoncel a lui Constantin Dimitrescu. Nici nu știam în acel moment cum arată un violoncel. Acum începe tragedia : la vioară cîntam toată ziua acasă, iar la violoncel la Conservator, la lecții. Dimitrescu a observat că la vioară trebuia să strîng mîna stîngă, iar la violoncel trebuia să întind degetele. Nu prea mergea treaba. După o „observație" cam aspră a profesorului, care m-a sfătuit să aleg una din două — ori vioara ori cello — m-am dus acasă, pe Grozăvești, am rupt vioara pe genunchi și-am aruncat-o în foc. Astfel am rămas „violoncelist". După un an de studii am început să cînt în diferite orchestre ca să-mi cîștig existența. Ziua eram la Conservator iar noaptea la orchestră."

Am considerat interesante aceste fragmente autobiografice, atît pentru parfumul lor evocator și stilul humoristic al lui Nicolae Oancea, cît și pentru a aminti cît de grele erau în trecut condițiile pentru un tînăr ce-și dorea să-și realizeze un ideal artistic.

Așadar, înfruntînd cu toată dîrzenia greutățile și rîzîndu-și de sărăcie, N. Oancea absolvă Conservatorul în 1919, beneficiind de îndrumarea unora din cei mai reputați pedagogi ai școlii muzicale românești. Dumitru Kiriac, Ion Nona Ottescu, Alfonso Castaldi.

După absolvire se angajează cu întreaga forță a tinereții și cu ardentă pasiune artistică într-o activitate vastă, multilaterală : profesor de liceu la Alba Iulia, și mai apoi la Sibiu, unde predă muzica la toate școlile din oraș, dirijînd în același timp vechea și memorabila „Reuniune română de muzică" — condusă mai înainte, timp de 18 ani, de Gh. Dima ; compozitor fecund, profund atașat cîntecului popular pe care-l consideră drept principala sursă de inspirație ; editor al propriilor caiete de coruri ; autor de manuale școlare de muzică etc.

Ulterior, revenind în Capitală, fondează și dirijează multă vreme „Corul învățătorilor din București" cu care prezintă numeroase concerte educativ-patriotice în diverse orașe ale țării. În paralel își continuă munca didactică, mai întîi la Liceul „Gheorghe Șincai" iar, după 1931, ca director al Conservatorului „Astra". „Aici — își amintea maestrul Oancea — am avut o activitate cu care mă mîndresc. În acest Conservator și-au făcut studiile Nicolae Herlea, David Ohanesian, Octav Enigărescu și mulți alții de la Opera Română sau din diverse ansambluri corale profesioniste. Este o mare satisfacție pentru mine de a fi contribuit la promovarea atîtor artiști de talent."

Din 1932, devenind membru al „Societății compozitorilor români", Nicolae Oancea are posibilitatea de a se afirma în scurt timp ca unul din fruntașii muzicii noastre corale, dînd la iveală an de an numeroase lucrări care-i aduc o binemeritată popularitate.

Creația sa muzicală prezintă o multitudine de preocupări : în domeniul teatrului muzical pot fi citate operetele *A fost o dată*, *Jertfa*, *Chemarea fericirii*, *Fetița orfană* ; pentru corurile școlare sau de amatori, a oferit o serie de caiete cum sînt : *Cîntece populare românești* (2 volume), *Cîntece ostășești*, *Coruri mixte*, *Floricele* — cîntece pentru copii — *La horă-n sat* — 2 broșuri de coruri mixte — *Flori de cîmp*, *Suita de cîntece populare ardelenești*, *La țară* — suita corală, *Culegere de coruri*, *Bucuria Muncii* — suită pentru cor bărbătesc, etc. etc.

În paginile acestor caiete, volume sau simple broșuri — unele editate pe cheltuială proprie — sînt împrăștiate, asemenea florilor într-o poiană sibiană, atîtea și atîtea cîntece, izvorîte dintr-o mare sinceritate și noblețe artistică — cîntece ce se disting în primul rînd prin melodism cald, transparență sonoră, seninătate, gingășie și mult, mult parfum rustic. Toate exprimă dragostea compozitorului pentru peisajul românesc, fie el carpatin sau dunărean — admirația față de poporul muncitor, atașamentul nedezmințit față de marile idealuri umaniste. Scriitura corală — de o simplitate maximă — se materializează în toate cazurile într-o eficiență sonoră desăvîrșită, dovedind adînca cunoaștere de către compozitor a virtuților vocii umane, precum și a puterii de asimilare și redare de care dispun formațiile corale, în marea lor majoritate. O muzică expresivă directă, sinceră, pe gustul și înțelegerea celor mulți, aceasta este creația lui N. Oancea.

Ar fi greșit însă să deducem de aci că în atenția compozitorului nu au stat și formele corale mai dezvoltate — dovadă numeroasele suite, în parte citate și în rîndurile de față. Un exemplu edificator în acest sens îl reprezintă piesa *Pastorală*, piesă de valoare antologică pentru muzica corală românească. Dar chiar și în asemenea lucrări de mai largă respirație vom observa grija compozitorului de a nu crea dificultăți armonice, polifonice ori de registre, care să îngreuieze în mod artificios munca coriștilor.

Din această atitudine a maestrului de înaltă responsabilitate, de stimă și dragoste față de miile de coriști amatori, chemați să ne execute cîntecele fără a avea vreo altă recompensă în afară de plăcerea lor de a cînta — consider că avem mult de învățat. Vigoarea spirituală a compozitorului și-a găsit un cîmp larg de desfășurare cu deosebire în perioada de după 23 August 1944.

În anii de construcție socialistă, creația sa capătă potențe noi, respirînd aerul tare al unei epoci dintre cele mai înnoitoare din cîte a trăit poporul român. Cîntecele lui Nicolae Oancea își lărgesc aria de cuprindere, slăvind în melodii înaripate și mobilizatoare patria socialistă, partidul conducător, munca, pacea și prietenia dintre popoare. Titluri ca : *Pastorală*, *Cătălina*, *Lîngă leagăn* cunoscut și cu titlul *Are mama fată mare*, *Sus inima români*, *Patria*, *Floarea muncii*, *Spre ale țării năzuințe*, *Noapte-n luncă*, *Pitpalacul*, *Cîntă cucul pe fîntînă*, *Mugurel*, *Toamna pe sub nuci* și *Dragi îi sînt inimii mele* — cîntece pe care le-am ascultat de atîtea ori la radio — demonstrează cu claritate orientarea componistică a compozitorului, trăsăturile specifice ale creației sale.

Teodor BRATU

Opera Română din Cluj — Napoca în al 55-lea an de existență

Aflat acum cîtăva vreme în străvechiul municipiu de pe malurile Someșului Mic, îmi atrage atenția afișul anunțînd un spectacol cu dipticul lui Liviu Glodeanu *Ulysse — Zamolxe*. Nu pierd ocazia să-l văd la un an și jumătate după premieră (aprilie, 1973 și rămîn impresionat de ansamblul realizării : creația muzicală, concepută într-un limbaj evoluat, totodată pe deplin funcțional în raport cu cerințele celor două libreto ; regia lui Ilie Balea, eficace, folosind toate mijloacele pentru întărirea ideilor de bază : scenografia lui George Codrea, coregrafia, realizările balerinilor și cîntăreților, conducerea muzicală energică și totodată suplă a lui Ion Iancu.

Felicitînd-o pe cîntăreața Lucia Stănescu, directoarea instituției, pentru acest spectacol de remarcabilă ținută, aflu că dincolo de realizările anului 1973 (care mai includ premierele operelor *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu și *O noapte furtunoasă de* Paul Constantinescu alături de aceea a baletului *Domnișoara Nastasia* de Cornel Trăilescu), sînt de consemnat noile montări de operă din 1974 : *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Țăranu și — cu prilejul aniversării a 50 de ani de la moartea lui Puccini — *Fata din Far West*.

Pentru oricine urmărește în mod curent spectacolele scenei lirice din Cluj-Napoca, apare evident că, treptat, instituția a devenit o adevărată „operă a tineretului", impunînd atenției publicului din țară și din străinătate o seamă de cîntăreți valoroși, cu toții din generația în plină ascensiune. Trei dintre ei au dobîndit și consacrări internaționale recente la concursuri de renume : tenorul Emil Gherman (premiul I la Viena și la Tokio), soprana Angela Nemeș și tenorul Constantin Zaharia (premiul II la Sofia și premiul municipalității din Barcelona). Dacă acestor tineri de indiscutabil talent le alăturăm numele unor alte vîrfuri solistice — sopranele Lucia Stănescu, Niculina Mirea, Maria Mureșan, mezzo-sopranele Milca Nistor, Margareta Rădulescu, Georgeta Orlovski, tenorul Paramon Maftei, baritonii Mugur Bogdan, Vasile Cătană, Dan Serbac, bașii Traian Popescu, Titus Pauliuc, Mircea Moisa — avem o imagine a acestui grup de cîntăreți, care, nedepășind în total 31 de persoane, susține un repertoriu curent de 35 de spectacole de operă ! Remarcabilă, la această instituție, este absența spiritului de vedetism, în sensul că un cîntăreț distribuit astăzi într-un rol principal, ca un punct de atracție pentru public, poate apărea mîine într-un rol secundar, fără să considere că prin aceasta i s-a știrbit ceva din prestigiul artistic.

Dirijorii Alexandru Taban, Petre Sbârcea și Ion Iancu, alături de regizorii Ilie Balea, Alexandru

Szinberger și Viorel Gomboșiu, coordonează activitatea curentă a spectacolelor, care se bucură de atenția tot mai susținută a publicului, mai ales de cînd s-a introdus principiul unor distribuții echilibrate ca valoare artistică.

Principiul acesta va fi extins, în stagiunea 1974/1975, și asupra debuturilor, prevăzute a avea loc doar „în grup", sub îndrumarea unui regizor special investit cu această sarcină (Al. Szinberger).

Premierele stagiunii în curs indică preocuparea în continuare pentru promovarea creației românești. Sînt programate în acest sens, montările operelor *Poesis* de Gheorghe Dumitrescu, *Cartea lui Apolodor* de Mihai Moldovan (pentru copii) și un spectacol „coupé", alcătuit din *Miorița* de Corneliu Dan Georgescu și *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan. Acestora li se vor adăuga premiera operei *Amicul Fritz* de Pietro Mascagni, precum și refacerile montărilor pentru spectacolele *Elixirul dragostei* și *Don Pasquale* de Donizetti. În plus trecerea maestrului de balet Alexandru Schneider de la Timișoara la Cluj-Napoca, va prilejui crearea unui studio de artă coregrafică modernă, pe lîngă reluarea baletului *Cenușăreasa* de Prokofiev. Va fi, după cît se pare, o adevărată „stagiune a baletului."

În afara spectacolelor de la sediu, Opera Română organizează micro-stagiuni în patru orașe (Tîrgu-Mureș, Sibiu, Oradea, Zalău), în care deplasează o dată pe lună întregul colectiv, cu decoruri, costume și recuzită, pentru a susține spectacole în abonament.

Cîteva cuvinte se cuvin a fi adăugate despre activitatea tot mai intensă a instituției pe plan internațional. Începutul a fost făcut cu un turneu de operă în Bulgaria (Sofia—Varna), urmat de turnee ale baletului în Iugoslavia (Skopje) și Austria (Klagenfurt, trei ani de-a rîndul). Începînd din 1971, întregul colectiv a întreprins în fiecare toamnă un turneu în Italia, dînd spectacole în centrele toscane Lucca (orașul natal al lui Puccini), Livorno (orașul natal al lui Mascagni), Viareggio, Pistoia,

Volterra. Publicul italian, atît de avizat în materie de operă, a aplaudat cu căldură realizările artiştilor români, exprimînd de fiecare dată dorinţa de a-i reîntîlni în anul următor. La ultimul turneu, din 1973, spectacolelor de operă şi concertelor de arii din creaţia lui Mascagni (la Livorno) li s-a adăugat şi un concert simfonic, susţinut de orchestra Operei sub bagheta lui Petre Sbârcea şi avînd în program *Rapsodia română nr. 1* de Enescu şi *Simfonia nr. 9* de Beethoven, cu cîntăreţi ai instituţiei ca solişti. Un interes deosebit l-au stîrnit şi spectacolele cu baletul *Lacul lebedelor* de Ceaikovski şi cu opera *Faust* de Gounod, din care n-a lipsit baletul *Noaptea Valpurgiei*, rareori prezentat în Italia. Pentru luna decembrie, 1974 este prevăzut un nou turneu în oraşele toscane Livorno şi Lucca, cu operele *Amicul Fritz, Rigoletto, Trubadurul* şi *Manon Lescaut.*

Aflat în al 55-lea an de existenţă, Opera Română din Cluj-Napoca duce mai departe stindardul preluat de la iluştrii înaintaşi ai actualilor membri ai colectivului, cu toţii preocupaţi să menţină prestigiul teatrului şi să-l ridice neîncetat la un nivel tot mai înalt.

★

La o săptămînă după încheierea tradiţionalei „Toamne muzicale" — dedicată în acest an muzicii veacului nostru —, viaţa de concerte continuă, fără nici o pauză, deşi instrumentiştii Filarmonicii locale au depus eforturi considerabile. Dirijorul american Adrian Sunshine, care a susţinut concertul de închidere, rămîne în continuare încă două săptămîni, pentru a putea prezenta alte două programe. Asistăm la primul dintre ele.

Concertul începe cu o foarte scurtă piesă pentru alămuri şi percuţie (4 minute) a lui Aaron Copland, compatriot al dirijorului, intitulată simplu *Fanfară.* Ritmuri pregnante, evocînd parcă reminiscenţe din lumea jazz-ului (sub semnul căreia s-au desfăşurat de altfel începuturile carierei compozitorului), predomină în această extrem de sugestivă lucrare, care îmi aminteşte de existenţa unei vaste literaturi pentru alămuri, practic necunoscută la noi din lipsa unor formaţii permanente cu un asemenea profil.

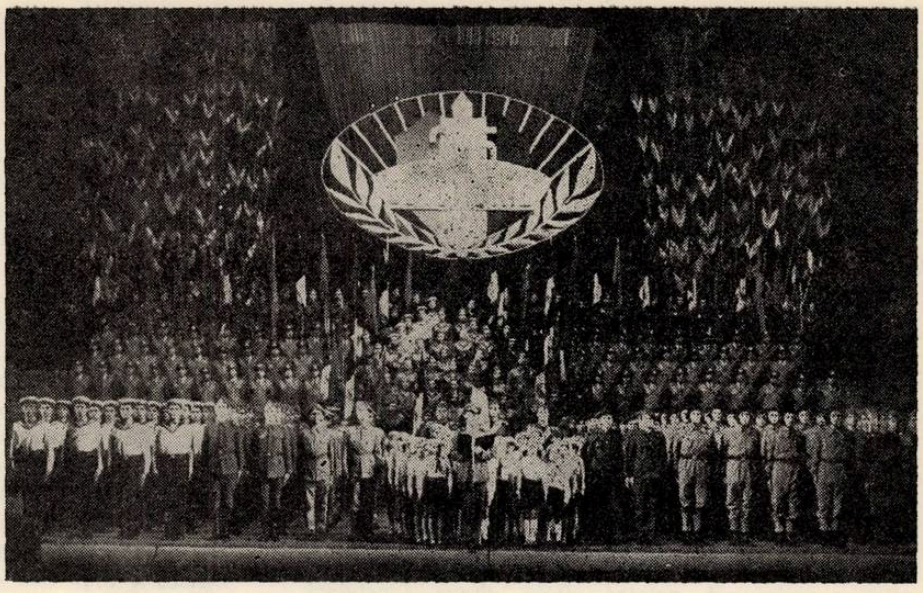
În continuare, podiumul solistului este ocupat de Ştefan Ruha, cu care Adrian Sunshine realizează o colaborare exemplară în *Concertul pentru vioară şi orchestră în Re major* de Brahms. Spre deosebire de alţi solişti care caută cu orice chip să-şi etaleze virtuozitatea, agilitatea digitală, temperamentul, Ştefan Ruha înţelege lucrarea ca o simfonie în trei părţi, cu vioară principală ; deşi ştim cu toţii că tehnica viorii nu prezintă niciun secret pentru el (a se vedea realizările sale în Paganini, Lalo, Vivaldi etc.), Ruha renunţă aci în mod conştient la strălucirea virtuoză, la tempii plini de învolburare, pentru a se retrage în umbra orchestrei, ca un fel de „primus inter pares" al violoniştilor. Este o concepţie nu lipsită de temei, pe care o întîlnim de altfel şi în versiunea discografică a lui Yehudi Menuhin, şi pe care Adrian Sunshine a înţeles-o şi a sprijinit-o.

În fine, *Simfonia nr. 1 în do minor* de Brahms, lucrare atît de familiară instrumentiştilor clujeni, pe care au cîntat-o în nenumărate rînduri cu dirijorii lor permanenţi, cu dirijori oaspeţi, ba au imprimat-o şi pentru disc cu regretatul maestru Antonin Ciolan. Iată un opus atît de bogat în substanţă muzicală încît se poate preta la concepţii foarte diferite, valabile cu toate în măsura în care sînt materializate într-o execuţie orchestrală fără cusur şi marcate de o deplină unitate a intenţiilor expresive. Este ceea ce izbuteşte să realizeze Adrian Sunshine la pupitrul acestei orchestre, cu care găseşte întotdeauna un limbaj comun, bazat pe înţelegere şi stimă reciprocă. În locul unui Brahms autumnal, meditativ, dominat de un colorit cenuşiu, Sunshine preferă să ne înfăţişeze un Brahms aflat în plină vigoare a maturităţii, capabil să se desfăşoare în elanuri ritmice puternic susţinute, dar şi să trateze discursul simfonic cu o robusteţe sculpturală, permanent contrastantă. Această concepţie — demonstrată cu o deplină forţă de convingere mai ales în partea finală, de un dinamism exaltant — este însuşită cu mult entuziasm de întreaga orchestră, care realizează cu acest prilej unul din cele mai izbutite concerte ale sale, la care ne-a fost dat să asistăm în anii din urmă. Părerea extrem de elogioasă, pe care Adrian Sunshine ne-a exprimat-o după concert, despre instrumentiştii orchestrei, a coincis cu aprecierile nu mai puţin elogioase ale instrumentiştilor despre dirijorul oaspete, cu care au concertat în repetate rînduri. Cînd aceste opinii favorabile sînt reciproce, rezultatul nu poate fi decît un concert de ţinută superioară. Este ceea ce s-a şi întîmplat de altfel în seara în care Sunshine s-a aflat din nou la pupitrul Filarmonicii din Cluj, în săptămîna în care numele oraşului a căpătat adaosul să evoce frumoasa denumire a municipalităţii romane de origine : Napoca.

Edgar ELIAN

Spectacol festiv dedicat celei de a XXX-a aniversări a Zilei Armatei Române

Pătruns de încărcătura emoţională a unui spectacol reuşit, de uralele nesfîrşite ale unui public numeros, entuziast, am părăsit sala Operei Române, cu fiorul unei nemărginite bucurii, prilejuită de spectacolul festiv dedicat celei de a XXX-a aniversări a zilei înfiinţării armatei române populare.



Ceea ce a imprimat spectacolului o notă deosebită, transformîndu-l într-o puternică manifestare a sentimentului patriotic a fost prezența la acest jubileu a tovarășului Nicolae Ceaușescu, Secretar General al P.C.R., Președintele Republicii, comandantul suprem al forțelor armate.

Programul spectacolului omagial, la a cărui realizare și-au adus o valoroasă contribuție Ansamblul „Doina" al armatei, condus de General-maior Dinu Stelian, col. Sergiu Eremia și Gheorghe Popescu, corul *Madrigal* al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", dirijat de Marin Constantin, soliști vocali de la Opera Română, actori ai teatrelor din Capitală, a fost alcătuit pe baza unui scenariu semnat de col. Ion Costea, col. Sergiu Eremia, poetul Jean Gheliuc și regizorul Hero Lupescu — căruia îi aparține și regia spectacolului. Conceput ca o înlănțuire de tablouri evocatoare *(Cuza Vodă, 1877, Ecaterina Teodoroiu, Insurecția, Carei, Eftimie Croitoru, Victoria)*, tot atîtea episoade de înălțător patriotism ale bravilor ostași români, spectacolul a continuat cu o firească succesiune de momente din viața și activitatea cetățenească de azi a ostașilor *(Instrucția, Dansul muncii, Instrucția fetelor, Omagiu)*, încheindu-se cu un emoționant angajament al tuturor militarilor, rostit în fața comandantului suprem.

Spectacolul pune în valoare partituri pătrunse de accente patriotice, aparținînd lui George Enescu, Ciprian Porumbescu, Alexandru Flechtenmacher, I. Brătianu, Paul Constantinescu, Vasile Popovici, Dumitru Eremia, Dinu Stelian, Cornel Trăilescu, Lucian Meținu, Teodor Bratu, Sergiu Eremia, George Bazavan, Marin Constantin, Vasile Donose, Sergiu Sarchizov, I. Oprea precum și versuri ale poeților V. Alecsandri, I. Neniței, N. Tăutu, E. Frunză, V. Tulbure, R. Boureanu, D. Vicol, J. Gheliuc, I. Costea, I. Socol, V. Cîmpeanu ; la acestea se adaugă dansuri ostășești, clasice sau populare, excelent pregătite de maeștrii de balet Oleg Danovski, G. Baciu și Vl. Bedea.

Dar ceea ce trebuie remarcat este energia nestăvilită, disciplina de ansamblu a tuturor forțelor interpretative participante la spectacolul omagial al zilei forțelor armate. În mod deosebit notăm evoluția soliștilor vocali Maria Diaconescu, Veronica Ionescu, Florin Diaconescu, Marcel Angelescu, Pompei Hărășteanu, Ion Nicolau, a soliștilor dansatori Mariana Ștefănescu, Maria Zlătoianu, George Dumitru, Dorel Ciocănaru, a recitatorilor Mihai Dogaru și Adrian Petrache.

Scenografia Paulei Brîncoveanu, regia lui H. Lupescu și excelentul montaj cinematografic realizat de Zincuța Spîncescu și col. Nicolae Ghiorama, au subliniat cu ingeniozitate și acuratețe conținutul spectacolului.

Constantin RĂSVAN

Concert Arnold Schönberg

Sărbătorirea, la Filarmonică, a centenarului nașterii lui Schönberg n-a avut nimic din solemnitatea înghețată în care, dintr-o falsă înțelegere și exteriorizare a sentimentului de veneratie față de marii dispăruți, asemenea manifestări se încorsetează adeseori. N-a fost nici, ca alteori, un oarecare medalion, alcătuit din lucrări camerale ; a fost, dimpotrivă, chiar mai mult decît o inspirată evocare : o pledoarie pentru cunoașterea creației părintelui noii școli vieneze, atît de popular în calitatea sa de teoretician al dodecafonismului și atît de ignorat încă, în aceea de compozitor.

Pledoarie susținută de autorul *Cazului Schönberg* (volum recent publicat de Editura Muzicală, de asemenea sub semnul manifestărilor dedicate centenarului) cu acel farmec unic pe care muzicologul îl are atunci cînd conferențiază (avantajul vorbitorului față de scriitor !) și care rezultă din faptul că, oricît de îndelungat ar fi meditat asupra problemelor ce le expune, el nu repetă niciodată (mecanic ori numai) artificial un proces desfășurat anterior, ci gîndește, elaborează în chiar acel moment,

în fața publicului, pentru acesta și stimulat de prezența lui. Ca întotdeauna, și de astă dată forța de captivare și convingere a viziunii pe care George Bălan o concepe și o propune vine din capacitatea sa de a transfoma seaca înșiruire de date a istoriei muzicii într-o dramă pasionantă, iar complicatul și aridul — pentru neprofesioniști ! — progres al tehnicii componistice într-o faustică aventură a cunoașterii ; toate acestea, grație faptului că relevă în permanență și înainte de orice sensul istoric, estetic și etic, filozofic în ultima instanță, al fiecărui fenomen — cît de neînsemnat ar fi el în aparență.

Pledoarie inspirată și la rîndu-i argumentată de inteligenta compunere a programului, ce permite cuprinderea antitetică și sintetică a exigenței și creației schönbergiene, prin acei antipozi ai săi care sînt *Noapte transfigurată și Pierrot lunaire.* Prezența lui Anatol Vieru la pupitrul dirijoral (reeditînd versiunea lui „Pierrot..." care anul trecut — ca și acum, cu participarea remarcabilă a Marthei Kessler — a constituit unul dintre evenimentele stagiunii camerale), prilejuind, printre altele, cîteva constatări bogate în semnificații. Mai întîi, că, sub conducerea unui muzician și artist de elită, o formație reunită ad-hoc, fără o comună experiență scenică anterioară deci (dar ai cărei membri sînt instrumentiști de valoare și structură solistică — calitate absolut necesară pentru acest gen de muzică — Mircea Opreanu, Voicu Vasinca, Mariana Kaunz, Valeriu Bărbuceanu, ș.a.m.d.), poate vibra convingător la unison, se poate echilibra și omogeniza admirabil, în expresie, dacă nu întotdeauna și ca forță și ca netezime a sonorității (formula sextetului de coarde din *Noapte transfigurată* fiind, ce-i drept, extrem de prețioasă din acest ultim punct de vedere). Apoi, un alt ansamblu, și el fără ceea ce s-ar putea chema un trecut artistic comun, dar care evoluează pentru a doua oară pe podium, realizează în interpretare un plus de căldură și degajare — într-un cuvînt, de autenticitate — față de cea dintîi apariție publică. Și, în sfîrșit, că, atunci cînd un creator dirijează muzica altuia cu pasiune și profunzime de gîndire cu care și-ar interpreta propriile sale compoziții, rezultatul efortului său este un produs artistic de excepție.

Luminița VARTOLOMEI

Orchestra de cameră din Saint Paul

După ce, la începutul acestui an, am avut prilejul să facem cunoștința unui ansamblu muzical (corul de cameră al colegiului Macalester *) al „orașelor gemene" Minneapolis și Saint Paul, din statul american Minnesota, iată-ne comentînd concertul susținut la București de o altă formație din această zonă a S.U.A. : Orchestra de cameră din Saint Paul, unicul colectiv profesional de acest fel, existent astăzi pe teritoriul țării. Deși începutul orchestrei datează din 1959, numai din 1968 cei 22 de membri ai ansamblului s-au putut elibera de alte obligații profesionale, concentrîndu-se exclusiv asupra activității lor în cadrul formației camerale. Conducătorul muzical al orchestrei este tînărul dirijor Dennis Russell Davies, numit în această funcție din 1972, ca urmare a unei competiții la care au participat opt dirijori. Doctor în muzică de la „Juilliard School of Music", Davies s-a impus rapid în viața muzicală internațională, avînd de pe acum — la vîrsta de abia 29 de ani — înscrise în biografia sa artistică succese obținute ca dirijor de concerte simfonice la Filarmonica din Los Angeles, la Roma, Milano, Londra, Copenhaga, la Festivalurile internaționale de la Royan și Spoleta, precum și ca dirijor de operă la San Francisco, la Santa Fe și mai recent în Olanda, unde a preluat obligațiile dirijorale ale defunctului Bruno Maderna, conducînd *Pelléas și Mélisande* în mai multe rînduri. Dirijor dinamic, plin de energie și de temperament, dar totodată foarte precis în indicații, Dennis Russell Davies a imprimat orchestrei un stil de interpretare, care — fără a o depărta de repertoriul din epoca barocului sau a clasicismului — i-a dezvoltat o afinitate specială pentru muzica contemporană. Domeniul acesta implicînd de regulă calități solistice pentru membrii orchestrei, toți cei 22 de instrumentiști activează paralel în diferite grupuri camerale mai mici (printre care un cvartet de coarde, un cvintet de suflători, un trio cu pian — în care dirijorul Davies funcționează ca pianist — și în fine un ansamblu de muzică barocă, incluzînd 11 membri, sub conducerea dirijorului asistent John DeMan), ceea ce le dezvoltă însușirile necesare, pentru a putea da maximum de randament artistic în cadrul orchestrei „mari".

Calitățile întru totul remarcabile ale formației au ieșit în evidență încă de la prima piesă a programului, dedicat în întregime muzicii americane contemporane. Intitulată *Suită persană*, această lucrare poartă semnătura unuia din decanii de vîrstă ai compozitorilor și pianiștilor din S.U.A., Henry Cowell (născut în 1897), devenit cunoscut încă din anii dinaintea primului război mondial prin tehnica sa pianistică a „clusterelor". În piesa prezentată la concert, pe care a compus-o în 1956—1957, Cowell vădește însă preocupări de natură specială : îmbinarea universului muzical american cu acela al folclorului iranian, ca urmare a unei vizite de trei luni la Teheran. Fără a cita teme muzicale sau ritmuri iraniene, compozitorul sugerează în lucrarea sa o atmosferă specific orientală, accentuată prin folosirea în cadrul formației a unui instrument de percuție lovit cu palma (de genul „tom-tom") și a unei mandoline, destinată să înlocuiască instrumentul de coarde ciupite „tari", caracteristic ansamblurilor de muzică populară din Iran. Variatele ambianțe sugerate de diferitele părți ale amplei Suite (a cărei durată atinge aproximativ 30 de minute) denotă un compozitor stăpîn pe meșteșugul orchestrației, un colorist, un polifonist.

Dacă în Suita lui Cowell orchestra a fost folosită numai la jumătate din componența sa, ea a apărut în formație aproape completă în lucrarea următoare, *Dialog*, de Hall Overton (născut în 1920), o personali-

*) A se vedea revista „Muzica" nr. 3/1974

tate aparte a muzicii americane : pianist, compozitor şi orchestrator de jazz (colaborator al unor mari vedete ale genului, ca Thelonious Monk, Stan Getz, Oscar Pettiford etc., frecvent participant la Festivalul de jazz de la Newport), el urmează în paralel Institutul Juilliard, studiază cu Darius Milhaud şi dă la iveală numeroase compoziţii pentru orchestră simfonică şi formaţii de cameră, opere, balete. *Dialog* este o piesă concisă, scrisă pentru 15 corzi, 2 oboi, 2 corni şi 1 flaut, într-un limbaj evoluat, fără a depăşi însă limitele stilistice ale muzicii din perioada interbelică.

Pe coordonate nu prea îndepărtate s-a situat apoi lucrarea lui Louis W. Ballard, intitulată *Incident la Wounded Knee.* Într-un comentariu pe marginea acestei compoziţii, autorul — american de origine indiană — arată că a dorit să exprime suferinţele poporului său, referindu-se în special la masacrul indienilor Oglala Sioux din localitatea amintită în titlu, petrecut în cursul veacului trecut. Cele patru părţi ale acestei suite, programatice (I. *Procesiunea,* II. *Rugă,* III. *Sînge şi luptă,* IV. *Ritual)* evocă tragicele evenimente folosind o scriitură avansată, cu elemente dodecafonice stilizate, dar şi cu ritmuri extrase din muzica popoarelor native, ale Americii de Nord.

Pentru lucrarea *Parabole din Badlands* a compozitorului Eric Stokes (născut în 1930), cei 22 de membri ai orchestrei s-au aşezat, unul lîngă altul, de-a lungul unei linii care a ocupat fundul scenei. De această dată ne-am aflat în prezenţa unui limbaj „acordat" la procedee dintre cele mai recente ale muzicii contemporane : o bandă magnetică, avînd imprimate diferite sunete produse pe cale electronică (printre care imitaţii de ciripit de păsări, triluri, efecte stereofonice de percuţie etc.), îşi suprapunea sonorităţile transmise prin difuzoare peste muzica prezentată pe scenă de către instrumentişti. Efectele obţinute au fost deosebit de sugestive.

În fine, în lucrarea *Commedia* de William Bolcom, din orchestră se desprinde un fel de grup „concertino" (două viori şi un violoncel), care — plasat separat, în colţul din dreapta-fund al scenei — expune imperturbabil o muzică senină, calmă, de factură aproape preclasică, în timp ce grosul orchestrei intervine cu comentarii parodistice, „à la Prokofiev", sugerînd epoca şi stilul „Commedia dell'arte".

La o primă audiţie, toate aceste lucrări au surprins prin varietatea stilurilor abordate, denotînd diversitatea de preocupări şi de preferinţe a compozitorilor americani ai veacului nostru. Interpretarea a fost, fără excepţie, impecabilă, punînd în valoare cu maximă eficienţă toate laturile de originalitate şi de măiestrie a scriiturii. Să-i fim de aceea recunoscători excelentei orchestre de cameră din Saint Paul şi remarcabilului ei animator Dennis Russell Davies, pentru extrem de interesanta şi de instructiva seară de muzică americană contemporană, pe care ne-au oferit-o în Studioul de concerte al Radioteleviziunii Române.

E. E.

Corala „Gaudeamus"

Printre formaţiile Conservatorului bucureştean care au reuşit deja să-şi cucerească o binemeritată faimă, atît în ţară cît şi peste hotare, se numără, fără îndoială, şi Corul de cameră *Gaudeamus,* înfiinţat şi condus de asist. univ. Gh. Oprea. Deşi de la semnarea actului său de naştere au trecut doar cinci ani, ansamblul de studenţi a reuşit, printr-o muncă perseverentă şi entuziastă, să urce rapid către culmile înalte ale artei interpretative corale, culmi pe care sclipea la un moment dat, izolat, doar *Madrigalul* lui Marin Constantin. Sigur, exemplul acestui neegalat maestru al muzicii româneşti a stat la baza ideii formării unei serii întregi de ansambluri similare, între care şi *Gaudeamus* dar, şi aici trebuie relevat meritul tînărului ei conducător, *Gaudeamus* nu s-a mulţumit cu străbaterea unor drumuri bătătorite şi pietruite ci a ales calea dificilă, spinoasă, a încercărilor, a defrişărilor de terenuri mai mult sau mai puţin virgine. Şi astfel corul duce o existenţă dublă : aceea de formaţie de concert, formaţie ce abordează un repertoriu din ce în ce mai cuprinzător, şi aceea de ansamblu experimental, cor cu mişcare scenică. Erau făcuţi aici adevăraţi paşi de pionierat şi, în ciuda unor mari dificultăţi întîmpinate, succesul obţinut de spectacolele originale susţinute a fost cu totul remarcabil. Corelarea gestului, a mişcării cu cîntul, s-a dovedit posibilă, produsul artistic astfel obţinut fiind deseori notabil. Abandonată scurt timp, această linie va fi reconsiderată pe baze noi de dirijorul formaţiei, Gh. Oprea.

De la sfîrşitul lui 1969, cînd susţine primul său concert, *Gaudeamus* parcurge un drum permanent ascendent : acest lucru este confirmat de succesele repurtate de ansamblu la festivalurile de artă studenţească de la Iaşi (1970), Timişoara (1971) şi Cluj (1973), participările sale la pretenţioasele concursuri soldîndu-se cu aprecieri superlative, concretizate în titlurile de Laureat obţinute aici. Turneul în R. F. Germania (1971) şi mai ales cel din S.U.A. din acest an (unde a şi obţinut premiul I în cadrul unui dificil concurs internaţional la care formaţia s-a prezentat sub titulatura „Corul de cameră al Conservatorului") au constituit tot atîtea afirmări internaţionale ale *Gaudeamus*-ului, ale lui Gh. Oprea, muzician extrem de sensibil, autoritar, posesorul unei intuiţii muzicale ieşite din comun. Promotor al unui repertoriu ce îmbină armonios marile pagini clasice universale cu cele româneşti consacrate sau cu lucrările tinerilor compozitori autohtoni, Gh. Oprea dovedeşte un exemplar discernămînt în alegerea programelor sale. Entuziasmul ce caracterizează şi în continuare munca formaţiei şi a dirijorului ei lasă să se întrevadă noi succese pe planul realizării artistice.

DAN BUCIU

Integrala sonatelor pentru flaut de Bach

Cînd, la începutul lunii octombrie, Filarmonica „George Enescu" a inaugurat ciclul „J.S.Bach, muzicianul — poet" printr-un concert susţinut de or-

chestra de muzică veche, sub conducerea lui Ludovic Baci, în fața unei asistențe-record, care aglomerase pînă și culoarele din jurul stalurilor, presa a observat pe bună dreptate că sala mică a Palatului nu fusese bine aleasă ca loc de desfășurare a unui „serial" atît de popular. Trăgînd concluziile necesare de pe urma celor întîmplate la acest prim concert, Filarmonica a organizat următoarea manifestare a ciclului în sala mult mai încăpătoare a Ateneului Român. Rezultatul : o asistență — record, care a aglomerat pînă și treptele ducînd de la staluri la loji, nemai vorbind că a fost necesar să se instaleze mai multe rînduri de scaune suplimentare pe scenă, pentru a face față afluxului neobișnuit al publicului. Hotărît lucru, Bach este astăzi favoritul numărul unu al publicului de toate vîrstele (capabil desigur — dacă se vor trage concluziile și de pe urma acestui al doilea concert — să umple pînă la refuz poate și sala mare a Palatului !). Și aceasta în condițiile în care în afara numelui lui Bach nu putem aprecia că au existat alți factori care să exercite o forță de atracție specială ; nu era anunțată nici desfășurarea spectaculoasă a unui amplu colectiv simfonic și nici apariția unor nume răsunătoare de vedete ale lumii muzicale internaționale. Pe afiș figurau doar numele tînărului flautist Voicu Vasinca și — surpriză ! — al criticului muzical Iosif Sava, debutînd ca organist și clavecinist, în integrala *Sonatelor pentru flaut.*

Tentativa celor doi interpreți ne-a părut deosebit de temerară, mai ales dacă avem în vedere că — „descoperind" în 1717, cu prilejul unui concert la Dresda, instrumentul necunoscut lui pînă atunci al flautului traversier — Bach abandonează imediat vechiul „blockflöte" și compune în perioada următoare (1717—1723) întregul grup de 8 Sonate pentru noul instrument, fără a-i cunoaște încă în amănunt tehnica și posibilitățile, dar mai ales fără a ține seama de necesitățile de suflu ale interpretului. În asemenea condiții, execuția oricăreia din aceste sonate ridică grele probleme de tehnică în fața interpretului, care trebuie să găsească mijloacele pentru a menține totuși — în ciuda scrierii muzicale extrem de incomode —, o deplină egalitate a emisiei și o continuitate fără hiatusuri a liniilor melodice, în maniera în care se poate cînta, de pildă, la vioară (de altfel, una dintre sonate, — BWV 1020 — a fost concepută de Bach pentru a fi executată fie la flaut, fie la vioară). A interpreta a seară întreagă numai lucrări compuse în acest fel — iată o performanță care nu se află la îndemîna oricărui flautist !

Dar înainte de a ne ocupa de interpreți, să încercăm să clarificăm o problemă de ordin muzicologic: este corectă mențiunea *Integrala sonatelor pentru flaut și continuo,* apărută pe afiș și în programul de sală ? Pentru a răspunde la această întrebare, este necesar să precizăm în prealabil că Bach a compus în perioada 1717—1723 (de la Köthen) trei *Sonate pentru flaut și clavecin* *) (BWV 1030, 1031, 1032), trei *Sonate pentru flaut și bas continuu* (BWV 1033, 1034, 1035) și două sonate a căror autenticitate este pusă sub semnul întrebării : una pentru *flaut și clavecin* (BWV 1020) și alta pentru *flaut solo (BWV 1013).*

*) În denumirea originală : *Sonata a cembalo obligato e flauto traverso solo.*

Dintre toate aceste opt sonate, Voicu Vasinca și Iosif Sava au inclus în program primele șapte, deci cele în care flautul cîntă acompaniat ; *dar numai în trei* dintre ele acompaniamentul are caracterul de *basso continuo,* adică de bas cifrat, în care clavecinistul este dator să „umple" după gustul său propriu canavaua cu armonii doar sugerate de compozitor, în timp ce în celelalte patru partea clavecinului a fost redactată în întregime de însuși Bach, care a ținut să se asigure astfel că discursul muzical destinat clavecinului are densitatea necesară pentru a-i menține în permanență rolul de instrument principal (mai ales în părțile rapide, unde se naște un contrapunct la trei voci, susținut de flautist și de cele două mîini ale clavecinistului). Denumirea *Integrala sonatelor pentru flaut și continuo* apare așadar incorectă, cît timp nu este vorba doar de cele trei sonate cu bas continuu, ci și de cele patru sonate cu acompaniament de clavecin complet redactat de compozitor. Titulatura exactă ar fi fost : *Integrala sonatelor pentru flaut și clavecin,* întrucît și într-o categorie și în cealaltă, flautul este însoțit de clavecin, indiferent dacă partea acestuia este scrisă complet sau numai sugerată printr-un bas cifrat.

Dar denumirea aceasta nu a putut fi adoptată de interpreți, pentru că ei au hotărît — din motive destul de neclare — să prezinte doar două din cele șapte sonate la *flaut și clavecin* (BWV 1033 și 1020, deci una dintre cele concepute de Bach pentru flaut și bas continuu, iar cealaltă pentru flaut și clavecin complet redactat), iar celelalte cinci la *flaut și orgă.* Este o asemenea inițiativă justificată istoricește sau măcar din punct de vedere estetic ? În mod evident, Bach a conceput sonatele sale pentru flaut și clavecin, la care se adaugă — potrivit tradiției — o violă da gamba sau un violoncel în *Sonatele pentru flaut și bas continuu.* În acest fel se cîntă sonatele pretutindeni, în săli de concerte, ca și în studiourile de înregistrare ale caselor de discuri (a se vedea versiunile discografice ale cunoscuților flautiști J.P. Rampal, Fernand Caratgé, Maxence Larrieu etc.). Orga apare însă nepotrivită chiar dacă facem abstracție de considerentul de autenticitate stilistică ; ea este un instrument greoi, dificil de coordonat cu sprințarul flaut și în plus aduce coloritul timbral specific al diferitelor sale registre, într-un ansamblu în care acest colorit nu este necesar, ci mai degrabă contraindicat. Orga a existat pe vremea lui Bach ; dacă marele Johan Sebastian ar fi dorit să scrie sonatele sale pentru flaut și orgă, ar fi făcut-o el însuși. Dar el n-a recurs la această soluție și e firesc să fi fost astfel. Justificarea acestei concluzii am avut-o chiar în timpul concertului de la Ateneu, cînd după trei sonate cu orgă — în timpul cărora ne-a deranjat registrația „vătuită", creînd un fond sonor vag, insuficient de clar perceptibil — o sonată cu clavecin ne-a deschis în fine adevăratele orizonturi bachiene, încîntîndu-ne prin articulația clară, prin sonoritatea proaspătă, prin ritmica incisivă, toate acestea extrem de greu — dacă nu imposibil — de obținut la orgă. Și apoi, de ce tocmai Sonatele BWV 1020 și 1033 au fost alese pentru execuția cu clavecin și nu altele, — sau, mai bine, toate ?

Lăsînd la o parte aceste semne de întrebare, ne simțim datori să aplaudăm cu entuziasm realizarea

lui Voicu Vasinca, un adevărat erou al serii. Învingînd cu dezinvoltură enormele dificultăți tehnice ale acestor geniale compoziții, el a știut totodată să insufle părții flautului o viață intensă, lirism, pulsație ritmică precisă, un farmec mereu reînnoit. Colegul nostru de profesie, Iosif Sava, s-a dovedit un excelent clavecinist, specialitate pentru care posedă toate însușirile necesare : exactitate a atacului, tehnică percutantă, ușurință digitală în pasajele de mare velocitate, ritmică fluentă. Păcat că nu s-a limitat la folosirea acestui instrument, aventurîndu-se în hățișul registrației de orgă, care provoacă dificultăți chiar și unor organiști experimentați ! Păcat mai ales pentru că, din această cauză, Sonatele de flaut ale lui Bach au pătruns în conștiința numerosului public de la Ateneu sub o formă parțial denaturată. În rest, însă, curajul său de a se plasa, pentru o seară, „de cealaltă parte a baricadei", înfruntînd condeiele confraților, merită întreaga noastră considerație.

E. E.

William Nabore

Un pianist cu mecanismele puse în mod vizibil foarte bine la punct, una din acele fericite conjuncții native ale sistemului muscular, osos și nervos care fac tehnica înnăscută, a fost elvețianul William Nabore, originar din America și studiat, între altele, la Moscova. Ușurința uimitoare în articulație, dar și în modificarea timbrului, mobilitatea tuturor parametrilor audibili ai cîntului, îi dau o degajare extremă, umbrind reflexivitatea, concentrarea, specularea densă a poantelor discursului, căci Nabore, care poate oricînd și fără nici un efort să surprindă în chip extrem prin tușeu și culoare, cîntă conversativ și aproape cu indiferență, ca un pianist obișnuit să însoțească alte manifestări, sau să facă atmosferă, decît ca protagonist cu toate privirile îndreptate asupra lui și toate obligațiile ce decurg.

Această cvasinepăsare la frumusețile care lui însuși îi ieșeau din degete a făcut *Sonata a X-a* de Scriabin interesantă, degajată de lestul patosului cu care este deseori și nejustificat înglodată, frîntă fără dramatism, capricioasă fără delir. Trecînd peste transcripțiile din *Goyescas* de Granados, din care oricum tot nu se putea face mare lucru, stilul pianistului s-a potrivit cel mai puțin în Debussy, unde se cere o poantă cu grijă anticipată, speculată pînă la durere, și nu lăsată la voia unor mîini dezinhibate total, chiar dacă foarte îndemînatice. O comparație strînsă am putut-o face în interpretarea piesei *Synchronism* de Mario Davidofsky, pentru pian și bandă pe care o auzisem cu o săptămînă în urmă la Biblioteca americană, cîntată de David Burge. Sincronizarea cu banda era în aceeași măsură perfectă, numai că Burge o exploata emoțional, o plasa, în timp ce Nabore o lăsa aparent la întîmplare, în buna tradiție a degajării virtuoșilor romantici, care aici nu avea ce căuta. Tot așa au fost lăsate să curgă surprizele timbrale, care de fapt făceau substanța lucrării.

Cele trei miniaturi de Erik Satie și-au aflat însă interpretul ideal. Portretele muzicale ale diferiților mormoloci, precedate de o conferință doctă și absolut fără nici un fel de legătură cu piesele, care puteau închipui orice, și aici se vedea duelul autorului cu absurditatea frecventă a pretențiilor programatice, aceste imagini care speculează în mod hilar (niciodată n-am mai rîs cu atîta poftă în sala de concert) false nebăgări de seamă în arhitectură și armonie, se pretau optim la o interpretare ușuratică, ce le evidenția reaua întocmire voită.

Aceleași laude și pentru cele patru *Sonate pentru pian preparat* de John Cage, unde găselnițele timbrale nu trebuie în nici un fel anticipate, ci lăsate ca niște scăpări, ca niște surprize pentru chiar pianistul ce le provoacă, iar Nabore a mimat perfect ingenuitatea, după ce el însuși preparase pianul cu multă fantezie, aș zice, orchestrală.

COSTIN CAZABAN

Concert extraordinar la Radioteleviziune

Orchestra și corul Radioteleviziunii — dirijate de Iosif Conta — au oferit iubitorilor muzicii simfonice și vocal-simfonice un Concert extraordinar, interpretînd capodopere de Enescu și Debussy. Totul s-a desfășurat în cadrul „Decadei muzicii românești la postul de Radio France Musique". Programul, alcătuit de Iosif Conta, a fost echilibrat, capabil să dea satisfacție melomanilor, chiar dacă structura lui fragmentară a stîrnit pe alocuri regretul ascultătorilor de a nu fi audiat capodoperele în întregul lor — ceea ce n-ar fi fost posibil, desigur, într-un astfel de concert. Sîntem totuși bucuroși că ansamblul orchestral și coral al Radiotelevizîunii se află totdeauna în frunte, atunci cînd este vorba de interpretarea grandioaselor opere ale marelui nostru Enescu. Iosif Conta are merite deosebite în această privință, dacă ne reamintim numai faptul că în urmă cu 10 ani, la 10 septembrie 1964, în fața aceleiași formații, ne oferea prima audiție a *Poemului simfonic „Vox Maris"*.

Concertul a debutat cu execuția acestui profund tragic *Poem simfonic „Vox Maris"*, al cărui „scenariu" ne-a fost conturat de însuși Enescu în cuvinte simple, sugestive, împovărate însă de acea viziune a tragicului, specifică unora dintre marile sale creații : *Simfonia a III-a*, *Oedip* și *Vox Maris*. Enescu a adăugat ansamblului orchestral și elementul coloristic uman — vocea omenească, de bărbat și de femeie, soliști și ansamblu coral, cu ajutorul cărora a pătruns și mai profund în zugrăvirea acelui sens filozofic al destinului omului, care l-a urmărit pe muzician ani de-a rîndul. Și „opera vieții lui", *Oedip*, stă mărturie acestor frămîntări îndelungi.

Ne-am bucurat că Iosif Conta ne-a oferit prilejul de a reasculta măcar aceste două fragmente din operă : *Monologul lui Oedip* (actul II, tabloul 2) și *Scena încoronării* (actul II, finalul tabloului 4), într-o bună interpretare și o îngrijită prezentare colectivă.

Ansamblul coral al Radioteleviziunii (dirijor Aurel Grigoraş) a produs o bună impresie, prin calitatea sonorităţii, precizia execuţiei şi dicţiunii. Baritonul Vasile Martinoiu, sobru, corect, a creat un Oedip cu „inima neîntinată", acel Oedip al lui Enescu, „personaj al tuturor timpurilor", aşa cum l-a conceput şi realizat marele nostru muzician.

Cea de a doua parte a programului a fost dedicată lui Claude Debussy, din creaţia căruia s-a prezentat întîi un fragment din opera *Pelléas et Mélisande* (scena de la turnul castelului — actul III) în care soliştii — Magda Ianculescu şi Valentin Teodorian — au redat cu dezinvoltură acele „nuanţe" atît de caracteristice.

Cu cele trei schiţe simfonice, *Marea (Din zori pînă la amiază pe mare, Jocul valurilor* şi *Dialogul vîntului şi al mării)* s-a încheiat concertul extraordinar al Radioteleviziunii.

Titus MOISESCU

Orchestra simfonică a Radiodifuziunii şi Televiziunii Franceze, dirijată de Gilbert Amy

Conducînd Orchestra Radiodifuziunii şi Televiziunii franceze, compozitorul Gilbert Amy a prezentat, la începutul lunii octombrie, două programe foarte variate de muzică franceză precum şi o lucrare de Cornel Ţăranu.

Orchestra, fiinţînd încă din 1937, este alcătuită din muzicieni valoroşi care, dincolo de eminentele lor însuşiri individuale şi-au dobîndit o coeziune remarcabilă, funcţionînd ca un organism artistic omogen, perfect sudat.

În concertele dirijate de tînărul dar deja reputatul compozitor şi dirijor Amy, am putut deslusi cu prisosinţă valoarea acestei formaţii de prestigiu, în interpretarea unor lucrări de o mare diversitate stilistică.

Introducerea din suita *Romeo şi Julieta*, apoi unisonul violinelor din fragmentul *Romeo singur* atestă gradul înalt de şlefuire artistică a orchestrei.

Acestea aveau să apară nu mai puţin sensibile în subtila interpretare dată celor trei tablouri simfonice, *Marea* de Debussy precum şi tripticului ravelian, *Rapsodia spaniolă*. În ambele lucrări orchestra a redat atît elementele de colorit cît şi de ritmică variată, la un nivel artistic desăvîrşit şi unitar.

Am luat contact apoi cu muzica lui Varèse. Din creaţia acestui ilustru precursor al muzicii experimentale, Gilbert Amy ne-a prezentat *Ofrande* pentru soprană, piccolo, trompetă şi instrumente de percuţie. A susţinut cu discreţie expansiunile lirice ale unei partituri extrem de exigente soprana Elvira Cîrje, care a cîntat cu o voce realmente cristalină şi cu deplină volubilitate.

J. — V. PANDELESCU

DIN ŢARĂ

Braşov

Profilînd aspectele unui complex de acţiuni şi realizări remarcabile, stagiunea anului trecut a creat celei actuale obligaţii crescute. Semne foarte bune au anunţat de la început că ştafeta multiplelor antecedente pozitive a fost preluată cu hotărîte forţe de amplificare şi reîmprospătare.

La Filarmonica „Gh. Dima", deţinătoarea capitală a primului plan în desfăşurarea manifestărilor, au germinat idei animatoare şi care şi-au găsit de îndată aplicarea practică. Poate că am să surprind, ierarhizînd în chip neaşteptat ordinea citărilor din prima lună a stagiunii.

Nu pot rezista însă dorinţei de a comunica şi sublinia imediat o iniţiativă ingenioasă şi ieşită din comun ale cărei perspective pot fi surprinzătoare. Abia luată, a şi fost experimentată cu evident succes.

E vorba de programarea lunară a unor concerte instructive, adresîndu-se în special şcolarilor şi preşcolarilor prin program, durată şi mod de prezentare. Fericita inovaţie rezidă mai ales în „modalitate", explicaţiile nefiind date „ex catedra", ci prin mijloace mult mai direct menite să descopere şi să încînte înţelegerea fragedă şi sufletul copilului. S-a apelat la cunoscuta artistă a teatrului „Ion Creangă" din Bucureşti, Daniela Anenkov, care în voioase dialoguri cu năzdrăvana marionetă Aşchiuţă ştie să trezească şi să capteze intuiţia copiilor, stîrnindu-le curiozitatea şi dorinţa spontană de a şti şi de a înţelege. La experimentarea inaugurală a formulei, s-a obţinut chiar şi micul miracol al stingerii aproape generale a turbulenţelor aşteptate firesc de la masa de prichindei care depăşiseră numărul de locuri din vasta sală a Teatrului Dramatic.

Primul subiect ales a programat excepţionala pagină a lui Serghei Prokofiev *Petrică şi Lupul* cu sprijinul dirijoral competent şi plin de simpatie al lui Mircea Lucescu şi cu concursul întregii orchestre a Filarmonicii ; a fost un categoric şi însufleţit succes.

Paralel, alte concerte lunare, precedate de cuvîntul darnic în iniţieri al muzicologului, profesor George Pascu, se vor adresa studenţilor dornici de a introduce şi cunoaşterea muzicii în consensurile întregii lor culturi.

Tot Filarmonica „Gh. Dima" va asigura şi o continuitate simfonică stagională în oraşul Sf. Gheorghe, unde existenţa unor grupări corale sau camerale mai vechi a creat cercuri de auditori care justifică pe deplin această lărgire teritorială a activităţii muzicale braşovene.

Acum, întorcîndu-mă la ordinea uzuală a lucrurilor, încep cu concertul cap de stagiune, în care primul cuvînt l-a avut poemul *Patria* de Grigore Nica, pentru tenor şi orchestră. Exigenţe severe prin registru şi susţinere n-au intimidat pe Florin Diaconescu care le-a răspuns în avîntat dinamism de

redare. Lucrarea ne-a părut însă stînjenită uneori în libera ei evoluare de conjuncturile de scriere adoptate.

În *Concertul al doilea* de Liszt, Kiss Gyula (Ungaria) a impresionat printr-o pianistică înaintat organizată şi-o viguroasă forţă interioară în rostiri, mărturisită sobru, clar, cert şi cu un foarte extins indice de nuanţe şi subnuanţe ajunse la subtile graduaţii în pianissimi, de veritabilă virtuozitate. Artistul a fost aplaudat şi rechemat de repetate ori.

Dirijorul I. Ionescu-Galaţi, punînd în joc o memorie muzicală calitativă, dovedită şi cu alte prilejuri, a condus fără partitură şi în mare amploare şi strălucire, obţinînd de la orchestră o participare plină de elan şi fermitate tehnică în *Simfonia a III-a* de Saint-Saëns, una din operele de frunte ale simfonismului francez cu însemnate dificultăţi de execuţie.

În concertul următor, încredinţat muzicianului timişorean Nicolae Boboc, a fost ascultată într-o versiune de prezentare şi edificare sigură, judicios şi armonios caracterizantă în linii şi expresivitate, *Simfonia a VIII-a* de Beethoven.

În *Simfonia spaniolă* de Eduard Lalo a reapărut un solist pe bună dreptate simpatizat la Braşov pentru vibraţia sensibilă a lirismului său ca şi pentru fina şi agera sa măiestrie instrumentală : violonistul Ştefan Ruha.

Tot sub bagheta lui Nicolae Boboc care i-a asigurat o convingătoare înfăţişare de concert, a fost ascultată în primă audiţie *Uvertura* de Theodor Drăgulescu, dovedind un condei alert şi vădită imaginaţie ritmică şi timbrală.

Un concert simfonic extraordinar a adus pe frumoasele meleaguri ale Braşovului o orchestră de cameră, venită din depărtările statului Minnesota din S.U.A. şi aparţinînd oraşului Saint-Paul. Cu cel mai mare interes şi rare satisfacţii artistice, numerosul public a urmărit această formaţie integral şi exemplar posesoare a spiritului muzicii de cameră, fiecare interpret fiind un veritabil solist, cînd muzica o cerea, iar în colectivitate, o voce de nădejde, îndeplinind cu simplitate, modestie, exactitate şi firească exprimare toate răspunderile rolului ţinut. De aci decurge adevărul comunicării, esenţa substanţializantă a cuprinsului muzical şi însuşi stilul. Dirijorul, Dennis Russel Davies, transmite ca într-o palpitare continuă şi înrîuritoare, impulsul ritmic a tot ce conduce, punctînd activ accentuări, articulări, reliefări, ivite în partitură.

Cu prilejul programului prezentat s-a putut aprecia evoluţia unor instrumentişti de deosebită artă ca Romuald Tecco şi Hanley Daws, concertmaistru şi primă violină, cellista Felice Magendanz, bassista Susan Matthew, flautista Carol Vincenz, notabilă printre remarcaţi, cornistul Martin Smith, cornista Lawrence Barnhart. Derularea concertului a dovedit însă în acelaşi timp că în nici un compartiment al orchestrei nu se pot constata nici un fel de deficienţe.

A fost aplaudat, într-un concert de Bach pentru oboe d'amore, solistul Richard Killemer, dotat cu o surprinzător de bogat colorată şi de străbătătoare sonoritate, caracterizînd cu dărnicie fermecătoarele resurse ale instrumentului.

Programul a înscris opere de Telemann, Stravinski, Bach şi Haydn iar orchestra din Saint-Paul, soliştii ei şi dirijorul Dennis Russel Davies au obţinut un memorabil succes.

Aflată o parte a anului trecut în criză temporară de clavecin şi de titular al violei da gamba, formaţia de instrumente vechi, *Cantus Serenus* a facultăţii de muzică din Braşov s-a reconstituit pe deplin şi a revenit, cu acelaşi sîrg înţelept şi rodnic ce i se cunoaşte, la punerea în lumină a noi nestemate muzicale ale epocii preclasice, pe care îşi propun să le facă auzite în decursul misiunii culturale foarte serioase ce şi-au asumat.

Seria de concerte de pe acum anunţate a fost deschisă cu o excelentă manifestare în mijlocul unei asistenţe compacte, grupul concertistic fiind format din Gabriela Popescu (clavecin), Horia Cristian (clavecin şi clavecin solo), Wolfgang Meschendörfer (flaut), Roswitha Meschendörfer (blockflöte şi flaut) şi Kurt Philippi (violoncel).

Primul recital al stagiunii a aparţinut sopranei Ana Nigrim, aducînd viu preţuitele surprize ale unui program de muzică franceză, pornind de la Maurice Ravel şi sfîrşind cu Olivier Messiaen, după ce dezvăluise iubitorilor de lied piese, cu totul noi Braşovului, de Darius Milhaud, Henri Duparc şi Sauguet. Interpretările de vie şi sugestivă expresivitate muzicală, ambianţa de manieră găsită fiecărei compoziţii, au adus un succes de caldă unanimitate talentatei cîntăreţe, cît şi pianistei Liliana Iacobescu, abilă, fidelă textelor şi interpretărilor soliste şi creatoare de favorabilă ambianţă în întregul recital.

Romeo ALEXANDRESCU

Tîrgu-Mureş

Aflîndu-ne o dată sau de două ori pe an la Tîrgu Mureş şi asistînd cu aceste prilejuri la concertele simfonice ale Filarmonicii locale, avem de fiecare dată sentimentul că orchestra a mai parcurs o etapă în evoluţia ei mereu ascendentă către atingerea acelui nivel de profesionalism, care asigură o calitate constantă a concertelor, cu variaţiile fireşti în plus sau în minus, provocate de personalitatea dirijorului respectiv. De această dată, la pupitru se găsea Pedro Ignacio Calderon, şef de orchestră argentinian, aflat pentru prima oară în contact cu o formaţie simfonică românească, la interval de o săptămînă înainte de a conduce un concert al Filarmonicii „George Enescu".

Uvertura *Egmont* de Beethoven, în care suflul eroic s-a aliat cu impulsul generos şi viril, a definit de la început personalitatea dirijorului oaspete, un muzician plin de temperament meridional, dar capabil să-şi supună impulsurile unui permanent şi sever auto-control. Orchestra l-a urmărit cu multă atenţie şi bunăvoinţă, lăsînd să se întrevadă din capul locului că va realiza un concert de ţinută.

Impresia aceasta s-a confirmat cu prisosinţă în *Simfonia nr. 6 în si minor (Patetica)* de Ceaikovski, căreia Calderon i-a impregnat o concepţie interpretativă pătrunsă de un spirit „teatral", cu contraste dinamice violente, dar cu o bogată paletă de nuanţe expresive. Sub conducerea lui, fraza muzicală are o fluenţă firească, pentru ca în anumite pagini (de pildă în *Scherzo)* gestul dirijoral să antreneze orchestra într-o exaltare ritmică plină de vehemenţă. Intensitatea dramatică a fost aci rezultatul unei concentrări colective, proiectînd gîndirea muzicală a compozitorului într-un cadru pătruns deopotrivă de măreţie şi de tragism. Această concentrare a dus nu numai la pasaje de ansamblu executate cu un remarcabil abandon expresiv, ci şi la excelente momente solistice, în care s-au evidenţiat (cu referire şi la lucrarea concertantă a serii) interpreţii la corn, oboi, flaut, clarinet, violoncel şi timpani.

Cu un deosebit interes l-am reascultat aci pe foarte tînărul şi talentatul pianist Alexandru Preda în *Concertul nr. 2 în Si bemol major* de Brahms, după ce — la sfîrşitul stagiunii precedente, deci doar cu cîteva luni mai înainte — am avut prilejul să-l urmărim interpretînd aceeaşi lucrare în cadrul „Tribunei tinerilor solişti" la Radioteleviziune. Alexandru Preda a fost desigur, în linii mari, egal cu el însuşi, adică la fel de remarcabil ca vitalitate, ca plenitudine expresivă, ca tehnică pianistică, dominînd cu dezinvoltură această impozantă partitură. O deosebire s-a făcut totuşi resimţită, în sensul că solistul ni s-a părut întrucîtva mai „aşezat", mai puţin pornit să obţină efecte spectaculare, şi mai degrabă preocupat să degajeze din textul muzical brahmsian anumite elanuri şi reverii lirice, care apropie lucrarea — cu deosebire în *Andante* — de climatul mai senin al muzicii de cameră. Să fie orientarea aceasta fructul propriilor reflecţii ale pianistului sau rezultatul sugestiilor experimentatului şef de orchestră argentinian ?

Oricum ar fi, tendinţa merită a fi încurajată, pentru că în paginile capodoperei concertante a lui Brahms elanul combativ se învecinează cu momente de destindere propice înfloririi unor linii melodice într-o ambianţă intimă, nemaivorbind că şi în părţile rapide învolburarea nu exclude luminozitatea, iar cursa de viteză nu favorizează întotdeauna claritatea expunerii materialului. Iată atîtea aspecte care merită a fi aprofundate pentru găsirea celor mai adecvate mijloace de redare a gîndirii muzicale brahmsiene. Sîntem convinşi că Alexandru Preda va şti să tragă singur concluzia care se impune. La Tîrgu Mureş a devenit în orice caz mai evident ca oricînd că tînărul muzician nu se mulţumeşte cu rezultatele obţinute, ci caută mereu noi căi de perfecţionare, folosind în acest scop o gîndire activă, creatoare. Un asemenea neastîmpăr intelectual nu poate fi decît în folosul dezvoltării sale viitoare.

E. E.

RECENZII

Teodor T. Burada: „Opere"

În ultimii ani, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor a acordat o atenţie deosebită valorificării patrimoniului cultural muzical românesc, prin tipărirea volumelor dedicate unor figuri pregnante din istoria muzicală a poporului nostru. Ne referim în special la publicarea unor texte clasice de muzicologie românească cum ar fi : *Constantin Brăiloiu — Opere,* ediţie îngrijită de Emilia Comişel, *George Breazul — Pagini din istoria muzicii româneşti,* ediţie îngrijită de Vasile Tomescu, *Emanoil Ciomac — Pagini de cronică muzicală,* volum alcătuit de Silviu Gavrilă, *Mihail Jora — Momente muzicale, Ştiinţa muzicii de Dimitrie Cantemir,* lucrare aparţinînd Eugeniei Popescu-Judeţ şi, recent, *Teodor T. Burada — Opere.*

Muzicologul Viorel Cosma şi-a asumat dificila misiune de a aduna întreaga operă a lui Teodor T. Burada într-o ediţie critică, care va număra în final 8 volume, cuprinzînd cele mai reprezentative monografii, articole şi studii. Materialul vast şi, în parte, inedit, grupat tematic, urmăreşte sublinierea preocupărilor lui Teodor T. Burada în domeniul muzicologiei, lexicografiei şi istoriografiei muzicale (vol. 1—2), al etnografiei şi folclorului (vol. 3—4—5), învăţămîntului muzical (vol. 6) şi istoriei teatrului în Moldova (vol. 7—8).

În cadrul acestor tematici generale, lucrările au fost organizate în ordine cronologică, fapt care permite urmărirea modului de tratare a unor subiecte asemănătoare în diferite perioade ale vieţii lui Teodor T. Burada (*Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale românilor* — 1877 şi *Tanz und Spiel bei den Rumänien* — 1889, articole lexicografice, unele în trei versiuni).

Dacă pînă acum creaţia muzicologică a lui Teodor T. Burada a fost mai greu accesibilă, aflîndu-se în manuscrise sau risipită în publicaţiile sporadice de la sfîrşitul veacului XIX şi începutul veacului XX, în colecţii particulare sau în arhivele unor biblioteci, în momentul apariţiei celor 8 volume de *Opere,* întreaga creaţie a acestui pionier al muzicologiei româneşti va sta la îndemîna celor interesaţi de apariţia şi evoluţia ştiinţei muzicii în ţara noastră.

Om de o vastă cultură, erudit, poate nu exagerăm definindu-l ca pe un spirit enciclopedic (studiază la Iaşi şi Paris muzica, dreptul, şcoala de poduri şi şosele) publică în domenii diferite fundamental, manifestîndu-se în mod plenar în muzică atît ca muzicolog, cît şi ca profesor, interpret, compozitor.

Iată-l pe Teodor T. Burada abordînd problema importanţei muzicii, predată în mod organizat într-o instituţie de stat, pentru educarea tineretului, pentru educarea estetică a publicului, în seria de articole tipărite în *Almanah muzical* (1875—1877) : *Conservatorul de muzică din Iaşi* (1875), *Conservatorul de*

muzică și declamațiune din Iași (1876), Încercări despre originea Teatrului Național și a Conservatorului de muzică și declamațiune (1877), *Cuvînt omagial la aniversarea Societății de muzică din Iași* (1912).

Sînt evidente încercările de a surprinde fenomene similare de cultură în toate regiunile locuite de români *(Cercetări asupra Conservatorului Filarmonic-dramatic din Iași, Cercetări asupra școalei Filarmonice din București, Cercetări despre începutul teatrului românesc în Transilvania, Studii asupra muzicii românești)* chiar dacă unele dintre aceste lucrări rămîn la nivelul valorii documentar — istorice.

Nu-i rămîne străină lui Teodor T. Burada nici activitatea de critic muzical (*Cronica muzicală a orașului Iași* — 1888).

Cu deosebită atenție se apleacă muzicologul ieșean asupra muzicii populare românești, asupra datinilor și obiceiurilor pămîntului, polemizînd cu cei care desconsideră tezaurul popular *(Despre întrebuințarea musicei în unele obiceiuri vechi ale poporului român* — 1876).

O contribuție esențială a adus-o Teodor T. Burada în domeniul organologiei prin studiile *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor* (1877) și *Cercetări asupra muzicii ostășești la români* (1891), unde descrierea instrumentelor (cu detalii de construcție, ambitus, scară, mod de interpretare, răspîndire) este însoțită de documente iconografice. Aceleași lucrări prezintă importanță și sub aspectul încercării de a lămuri originea dacoromană a unor dansuri, obiceiuri, instrumente.

Majoritatea lucrărilor lui Teodor T. Burada se caracterizează printr-o surprinzătoare bogăție a documentării, realizată prin cercetări pe teren și în arhivele din țară și străinătate. Erudiția îi permite accesul la surse care presupun cunoașterea limbilor clasice (greaca, latina, slavona) pe lîngă cele de circulație europeană (franceza, germana, italiana, rusa). De altfel, nu trebuie uitat că perioada studiilor în capitala Franței i-a oferit posibilitatea abordării și cercetării directe a unor documente originale din sec. XVI, XVII, XVIII, care au stat și la baza muzicologiei clasice europene.

Trebuie remarcată, de asemenea, probitatea profesională în citarea cu rigurozitate a surselor de informație, scrise sau orale, frecventele trimiteri la subsolul paginilor, ca și sobrietatea stilului de redactare. E adevărat că uneori simpla enunțare a unor surse, lipsa comentariilor, a unei elaborări propriu-zise, afectează valoarea estetică a unor lucrări, fără a anula însă valoarea lor documentară.

În alcătuirea acestui prim volum al *Operelor* lui Teodor T. Burada trebuie remarcată munca migăloasă, de durată, a muzicologului Viorel Cosma pentru o documentare cît mai cuprinzătoare, pentru cercetarea și sistematizarea lucrărilor răspîndite în numeroase publicații ale vremii, pentru descoperirea unor manuscrise inedite autografe, dintre care semnalăm *Ziarele de muzică, Societatea de muzică din Iași, Privire asupra muzicii românești, Dicționar muzical, Dimitrie Cantemir — muzician*, etc.

Acolo unde a fost posibil, îngrijitorul ediției a confruntat manuscrisul, tipăritura și ediția princeps cu corecturile autorului.

Interesant, complet, necesar pentru înțelegerea unor aspecte urmărite în alcătuirea volumului, apare studiul introductiv semnat de Viorel Cosma, de fapt o sinteză asupra lucrărilor lui Teodor T. Burada cuprinse în primele două volume.

Analizînd fiecare studiu, punînd în lumină cu obiectivitate atît aspectele pozitive cît și limitele inerente unui început, Viorel Cosma subliniază caracterul militant, patriotic al operei lui Teodor T. Burada, valoarea ei din punct de vedere cultural-național, științific și documentar. Insistă asupra afirmației muzicologului înaintaș, atît de îndrăzneață pentru vremea sa, despre originea culturii muzicale românești în creația populară : „Dacă ar fi să subliniem doar un aspect major al concepției sale muzicologice poate că am opta pentru acea strălucită idee de a porni la originea istoriei culturii muzicale românești de la creația populară. Folclorul este prima treaptă a istoriei teatrului și muzicii noastre culte, conchide Teodor T. Burada în toate lucrările sale".

Viorel Cosma subliniază și faptul că Teodor T. Burada a fost primul muzicolog care a susținut necesitatea studierii creației muzicale românești și dincolo de granițele țării : „Valoroasă rămîne însă ideea sugerată în primul rînd contemporanilor săi și apoi muzicologilor ce l-au urmat, de a privi unitar, omogen, sintetic, atît folclorul, cît și muzica cultă a tuturor ținuturilor românești. A mers chiar mai departe : urmele străvechi de viață autohtonă trebuiau cercetate și dincolo de granițele naționale, la românii de pretutindeni. Astfel s-a născut o altă prețioasă opinie ce avea să o ridice la rangul de concepție științifică : cercetarea *comparată* a folclorului"... „Este pentru prima oară în muzicologia românească cînd se propune această metodă de cercetare științifică, Teodor T. Burada dovedindu-se un veritabil ctitor al muzicologiei comparate, un precursor de seamă pe plan național al acestei metode de investigație ce va fi dusă la înflorire de către Constantin Brăiloiu și George Breazul în veacul XX".

În concluzie, volumul de *Opere* oferă o imagine globală a creației muzicologului ieșean, atît de diversă tematic, atît de bogată sub aspectul documentelor și izvoarelor inedite cercetate.

Lucrarea constituie un document concret care îl desemnează pe Teodor T. Burada ca fondator al muzicologiei clasice românești și care deplasează din sec. XX în sec. XIX începuturile unor cercetări de bază ca organologia și lexicografia.

Apariția volumelor de *Opere — Teodor T. Burada* reprezintă revalorificarea, redimensionarea și actualizarea unei figuri importante pentru cultura noastră și totodată integrarea unei valori naționale contextului universal.

Merită a fi menționată prezentarea grafică îngrijită în care apare acest prim volum.

Cristina RĂDULESCU-PASCU

Doru Popovici: „Introducere în opera contemporană"

Nu este lipsit de însemnătate faptul că, în preocupările de creaţie ale lui Doru Popovici, genul dramatic muzical beneficiază de o atenţie deosebită, dovadă fiind producţiile sale de pînă acum : operele *Prometeu* şi *Mariana Pineda*. Ceva din universul complex, fascinant, brăzdat astăzi de numeroase contradicţii — reflectînd firesc întreaga problematică estetică şi tehnică a muzicii contemporane şi comportînd, în plus, probleme specifice dezvoltării genului — se răsfrînge şi asupra scrierilor cu caracter critic ale lui Doru Popovici. Rod, aşadar, al acestui circuit de idei, ce se stabileşte între gîndirea implicită (creatoare) şi cea explicită (teoretică), trebuie considerat şi recentul volum, intitulat *Introducere în opera contemporană*, publicat de către Editura timişoreană, „Facla".

Creaţia de operă a zilelor noastre se impune autorului din perspectiva limbajului diferenţiat pe care îl utilizează compozitorii, a procedeelor de construcţie muzical-dramatică, a orientărilor estetice general-muzicale sau acuzat liric-teatrale, a teoriei culturii. Indispensabile evaluării acestui compartiment al creaţiei muzicale (al oricărei creaţii, în cele din urmă), aceste criterii se întrepătrund în cadrul fiecărui comentariu realizat de către autor, conform nu unei imuabile strategii muzicologice ci în funcţie de particularităţile unei lucrări, de realitatea concret-stilistică a creaţiei unui autor sau altul. Se desprinde din aceasta năzuinţa permanentă a lui Doru Popovici de a surprinde, prin diferite mijloace, *valoarea*, semnificaţia unor orientări pe tărîmul operei din perspectiva prezentului ; o dată mai mult, asistăm la reafirmarea adevărului că modul de gîndire al unui creator, preponderent axiologic, se bazează pe discernerea valorii, ca sumă a unui complex de factori, investigaţi din perspectivă obiectivă sau, mai ales, subiectivă.

Cartea conţine trei categorii de materiale, de factură în general eseistică, constînd din medalioane de creatori, comentarii ale unor opere singulare şi treceri în revistă ale genului pe o perioadă istorică mai amplă. Între acestea vom menţiona capitolul dedicat operei româneşti, în care, făcînd parte dreaptă marii majorităţi a compozitorilor care şi-au cheltuit forţele în acest domeniu, priveşte critic contribuţia fiecărui autor (un asemenea punct de vedere putînd a se discerne din chiar proporţiile subcapitolelor). S-ar putea totuşi obiecta că binevenita viziune de creator a lui Doru Popovici asupra genului se transformă uneori într-un criteriu prea personal, astfel încît, confruntarea a numeroase creaţii româneşti cu tiparul operei-madrigal dă naştere unor etichetări ce ar fi posibil să nu corespundă întotdeauna intenţiilor de care au fost animaţi unii dintre colegii săi de generaţie.

O introducere, mărturisind chiar prin titlu dorinţa autorului de a nu prefaţa, de a nu supune încă unei analize problematica propriu-zisă a genului, constituie totuşi o modalitate de familiarizare a cititorului cu fenomenul general al dezvoltării muzicii contemporane.

Scrisă cu pasiune, cu dăruirea cunoscută a autorului şi cu gustul său pentru dialogul cu problemele fundamentale ale artei, cartea se situează, fără îndoială, deasupra unui simplu şi, adesea, ineficient ghid de operă, oferind cititorului neavizat şi celui doritor să se iniţieze imaginea unei realităţi artistice vii, idei nuanţate şi atrăgătoare, capabile a stabili contactul cu o lume plină de „secrete", iar profesionistului, puncte de vedere personale şi, în acelaşi timp, întemeiate pe cultura de specialitate, ce nu-l vor lăsa pe cel din urmă nepăsător, oricare ar fi convingerile sale şi oricare ar fi angajarea sa în cîmpul activităţii creatoare.

Gheorghe FIRCA

CRONICA DISCULUI

Casa de discuri *Electrecord* a gravat recent, din creaţia lui George Enescu, şi acele lucrări scrise la tinereţe. Deşi ele sînt cîntate, este adevărat cu o frecvenţă poate mai mică decît alte lucrări, totuşi sînt demne de a figura, cu cinste, în repertoriul de cameră. Vom cita în primul rînd *Sonata I-a pentru pian şi vioară* şi de asemenea *Cantabile şi presto pentru flaut şi pian*, aceasta din urmă figurînd aproape nelipsit din repertoriul reputatului şi valorosului flautist Jean Pierre Rampal. Lucrările care figurează în discul de care ne ocupăm (STM-ECE 0949) au fost încredinţate unor tineri dar deosebit de talentaţi interpreţi români, care s-au distins nu numai la noi dar şi peste hotare.

Sonata I-a pentru pian şi vioară în Re major op. 2, este una dintre cele mai timpurii lucrări ale lui George Enescu. Ea îl anunţă deja pe marele compozitor de mai tîrziu. Alcătuită din trei mişcări, *Sonata* relevă nu numai acel lirism captivant şi sobru ce alcătuieşte unul din elementele de fond ale creaţiei enesciene, dar şi arta componistică a artistului pentru care virtuozitatea sa celebră nu a reprezentat decît — aşa cum însuşi a arătat în amintirile sale — acel indispensabil *gagne pain*.

Interpreţii, pianista Irina Staicu cîntă în prima mişcare *Allegro vivo*, cu fermitate, cu decizie, iar violonistul Avy Abramovici redă cu eleganţă acea cantabilitate specific enesciană ; cuplul se afirmă bine sudat de-a lungul întregii lucrări. Relevăm nota dramatică a interpretării din partea mediană, *Quasi Adagio*, unde vioara apare adesea pe primul plan ; dar şi pianista are o intensă şi activă participare, vădind o inteligentă muzicalitate. *Allegro* final, luminos, e cîntat nuanţat şi cu mult dinamism.

Cantabile şi Presto, piesă de o înaripată inspiraţie, ne oferă posibilitatea de a aprecia volutele şi arabescurile sonore ale virtuozului flautist Virgil Frîncu precum şi pianistica precisă, frumos şlefuită a lui Nicolae Licareţ.

În Allegro de concert pentru două harpe, interpretele Elena Ganțolea și Iulia Cochino se aplică să redea cu succes gîndirea și sensibilitatea maestrului în această piesă care pune la încercare nu numai virtuozitatea interpretelor, dar relevă și măiestria compozitorului în a crea o piesă extrem de interesantă ca fond emoțional și structură armonică, scrisă pentru două instrumente, de data aceasta, identice. Discul se încheie cu *Legendă pentru trompetă și pian*, piesă care dezvăluie atît dramatismul enescian cît și măiestria sa de a scrie pentru un instrument ce reclamă pe alocuri o mare bravură și căreia îi corespunde cu brio trompetistul Iancu Văduva și alături de el pianistul Nicolae Licareț, care se întrec în a cînta lucrarea cu mult farmec, cu poezia unei adevărate legende de demult...

★

Dacă ar fi să parafrazăm pe comentatorul care a spus cîndva despre Schubert că „dacă ar fi trăit mai mult ar fi pus toată poezia germană în muzică", am afirma și noi despre Electrecord că, pînă la urmă va imprima pe discuri toată muzica românească, judecînd după multitudinea imprimărilor pe care le-a făcut și le face necontenit în toate genurile și aparținînd celor mai diverși compozitori. Nu mai vorbim despre muzica populară.

Recent a înregistrat poemul vocal-simfonic *Comunistul* de Constantin Palade, pe versuri de Nicolae Labiș.

Ținem să relevăm foarte pe scurt, în primul rînd, calitatea lucrării, a muzicii. Constantin Palade are o frumoasă experiență personală în ceea ce privește mînuirea maselor corale și cumpănirea judicioasă a acestora cu cele instrumentale. (Ne gîndim la *Balada despre Gheorghe Doja* și la oratoriul *Grivița luptătoare* ș.a.) În *Comunistul* apar evident cîteva atribute permanente ale scrisului său muzical. În primul rînd melodicitatea, fluidă, naturală, accesibilă. Armonizările sînt făcute cu o artă personală, și fără a forța lucrurile ele apar deosebit de vii, de colorate și pe alocuri îndrăznețe. Scriitura este modulantă. Esența muzicii este cu totul românească sub raportul obîrșiei intonaționale și fără nici un împrumut folcloric direct. Constantin Palade a reușit să creeze echivalențe sonore cu frumoasele și sugestivele versuri ale poetului, realizînd totodată contraste dinamice și de atmosferă pe care le socotim de-a-dreptul fericite. Pe lîngă cîntecul cu caracter mai mult sau mai puțin popular, doinit, unde corul feminin este folosit adesea în exclusivitate, întîlnim și rezonanțe de cîntece de masă adecvate conținutului poeziei și care adoptă ritmuri uneori apăsate, ca de marș, ele fiind încredințate corului bărbătesc. (Ex. *„Nimic pentru tine, tot pentru toți"*).

Autorul dovedește un viu simț al contrastelor făcînd să alterneze pasajele tumultuoase, viguroase, cu cele lirice, chiar duioase, în raport cu exigențele poetice ale textului.

Discul (ECE 0980) este înregistrat după interpretarea dată lucrării de dirijorul Ion Baciu și orchestra simfonică și Corul Filarmonicii „Moldova" (maestru de cor Ion Pavalache).

Relevăm bunul echilibru păstrat între masele vocale și cele orchestrale, (orchestra este de altfel folosită de compozitor din plin) și claritatea redării pasajelor cu caracter polifonic de către cor. Finalului i-a fost imprimată nota sărbătorească, înălțătoare, cerută de caracterul eroic al versurilor lui Nicolae Labiș. Imprimarea este făcută cu îngrijire pentru valorificarea în chip cît mai eficient a muzicii și a textului poetic. Totul apare clar, luminos, bine pus la punct și de o cantabilitate antrenantă, convingătoare.

J. V. P.

★

Apariția discului cu *Triosonate* de Telemann (STM-ECE 0981), realizat de Casa Electrecord, se înscrie în efortul mondial de reabilitare în fața publicului a creației acestui compozitor — mai întîi pe nedrept uitat, asemeni lui Bach, iar apoi (după redescoperirea muzicii barocului de către romanticii Mendelssohn-Bartholdy și Schumann) — nedreptățit în continuare, în numele unei postume „vendeta" asupra aceluiași Bach căruia contemporanii săi i-l preferau !

Optînd pentru *Triosonatele în mi minor* și în *Do major* — pentru flaut, oboi și bas continuu — și în *sol minor* — pentru oboi, viola da gamba și bas continuu —, precum și pentru *Concertul în sol minor* — din ale cărui patru formule instrumentale propuse de compozitor a fost aleasă următoarea : flaut, clavecin și bas continuu — cvartetul *Collegium Musicum Academicum* al Conservatorului din Cluj-Napoca a urmărit să pună în valoare inepuizabilele resurse de fantezie ale unui mare maestru al muzicii de cameră ; interpretarea, inspirată și pasionată, e de natură să spulbere falsa imagine a unui Telemann „Kleinmeister", „Veilschreiber"... Membrii formației : Gavril Costea (flaut), Liviu Vârcol (oboi), Ilse L. Herbert (viola da gamba), Ecaterina Botăr (clavecin) — au deja o experiență artistică, comună, de 7 ani — timp în care, alături de activitatea concertistică, au susținut și una discografică : un program Rameau-Leclair (STM-ECE 0771), altul cu Triosonate de Buxtehude, Telemann, Pepusch și Händel (STM-ECE 0710) și, mai recent, unul dedicat lui Dittersdorf (STM-ECE 0953), realizat în colaborare cu orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, sub bagheta lui Mircea Cristescu. Este frapantă, desigur, înscrierea lui în aceeași operă de promovare a valorilor pe nedrept neglijate : austriacul Dittersdorf este, față de Haydn și Mozart, ceea ce este germanul Telemann față de Bach și Händel. În plus, pentru noi, românii, personalitatea lui Dittersdorf are o semnificație mai adîncă, numele său legîndu-se de unul din momentele de vîrf ale vieții muzicale pe meleagurile noastre, în veacul al XVIII-lea : în cei 5 ani petrecuți la Oradea, la curtea episcopului catolic de origine

cehă, baronul Adam Patachich, muzicianul austriac a construit o scenă de teatru pentru spectacole de operă și a organizat o orchestră ce rivaliza — ca mărime și valoare — cu acelea din Braunschweig, München, Mannheim sau Stuttgart.

Cele trei *Concerte* reunite pe disc — *pentru flaut, în mi minor* (solist Gavril Costea), *pentru clavecin, în La major* (solistă Ecaterina Bòtar) și *pentru oboi, în Sol major* (solist Liviu Vârcol) — conturează evoluția genului de la tiparul baroc către cel clasic, marcînd admirabil contribuția lui Dittersdorf la cristalizarea unei forme și unui stil atît de importante pentru istoria muzicii.

În continuare un intermezzo liric : două discuri cu muzică de operă. Primul, dedicat lui Wagner (STM-ECE 0954), alătură uverturilor la *Tannhäuser* și *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* două pagini celebre din opera *Tristan și Isolda : Preludiul* și scena *Moartea Isoldei.* Pe lîngă meritul de a pune aceste momente de referință ale creației maestrului de la Bayreuth la îndemîna iubitorilor muzicii wagneriene (care, dacă nu mai sînt fanatici, ca acum jumătate de veac și mai bine, sînt cel puțin tot atît de numeroși !), înregistrarea prilejuiește discofililor întîlnirea cu o formație de prim rang în contextul forțelor interpretative românești : orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, aflată sub conducerea lui Emil Simon. Cît privește partitura Isoldei, aceasta a fost încredințată sopranei Magdalena Cononovici, solistă a Operei Române din București, artistă ce s-a afirmat în ultimii ani drept o autentică cîntăreață wagneriană, prin sensibilitatea, echilibrul, rafinamentul și pasiunea interpretărilor sale.

Al doilea disc, cuprinzînd arii celebre din operele nu mai puțin celebre ale lui Rossini, Verdi și Puccini (STM-ECE 0955), este realizat tot de artiști clujeni — de data aceasta membri ai colectivului Operei Române, instituție ce și-a sărbătorit în toamna aceasta 55 de ani de activitate, scenă lirică de a cărei înființare se leagă numele unui artist de talie mondială : Dimitrie Popovici Bayreuth. Se fac simțite, și în interpretările incluse de acest disc, aceleași calități pe care presa italiană le remarca, cu ocazia turneelor din '71, '72, '73 : „pregătirea, pasiunea plină de respect față de muzică, echilibrul perfect, cîntăreții — toți de valoare și muzicali — orchestra solidă" etc. Sub bagheteie dirijorilor Ion Iancu, Petre Sbârcea și Alexandru Taban, orchestra cîntă firesc, degajat, creînd decorul autentic în care evoluează soliștii : soprana Niculina Mirea (continuăm să citățm aprecierile criticilor italieni — „o artistă completă, cu o voce agilă, frumoasă și întinsă, cu magnifice supraacute"), mezzo-soprana Milca Nistor („La vibrante"), tenorul Paramon Maftei („voce magnifică și robustă", „de amplă respirație și cu o emisie remarcabilă"), baritonul Vasile Cătană („interpret de mare clasă prin creațiile sale de un efect irezistibil"), basul Mircea Moisa (tînăr laureat al cîtorva prestigioase concursuri internaționale), basul Titus Pauliuc („vocal și scenic, un artist complet, care posedă unul din cele mai frumoase timbruri ce se pot auzi astăzi").

În fine, iată-ne ajunși la ultima secțiune a programului nostru discografic; ea cuprinde lucrările a doi reprezentanți ai școlii componistice românești.

Primul disc (STM-ECE 0950) cuprinde una din operele majore ale compozitorului, muzicologului și pedagogului Sigismund Toduță : oratoriul *Miorița* (1958), expresie muzicală a supremei valori folclorice românești — balada cu același nume. Substanța sonoră, extrem de complexă, este concepută într-un stil modal, cu o polifonie bogată și o armonie variată și interesantă. Versiunea interpretativă înregistrată pe disc este născută din colaborarea orchestrei simfonice a Filarmonicii din Cluj-Napoca cu Corul Radioteleviziunii din București, sub conducerea dirijorului Emil Simon (dirijorul corului : Aurel Grigoraș) și cu concursul celor mai buni cîntăreți români ai genului : soprana Emilia Petrescu, mezzo-soprana Martha Kessler, tenorul Valentin Teodorian.

În încheiere, discul (STM-ECE 0952) cuprinzînd *Clepsidre I și II* de Anatol Vieru. Cele două lucrări reprezintă punctul culminant al unei evoluții artistice care se întinde pe două decenii (și unde, nu întîmplător, o treaptă importantă este marcată tot de un oratoriu, *Miorița,* scris în 1957 — adică un an înaintea celui al lui Toduță). Preocuparea compozitorului de a explora spații sonore inedite este materializată de astă dată în două interesante formule : orchestră și trompetă, în *Clepsidra I ;* orchestră, cor, nai și țambal, în *Clepsidra II,* piesă ce propune astfel un nou tip de oratoriu. În prima lucrare, trompetistul Tănase Bucătaru și orchestra de studio a Radioteleviziunii dirijată de Ludovic Baci subliniază caracterul concertant al partiturii, structurată — ca și *Clepsidra II* — în trei straturi muzicale numite de autor, plastic și sugestiv : *perpetuo, efemeride* și *soli.* Iar în cea de a doua piesă, alături de orchestra simfonică a Radioteleviziunii condusă de Iosif Conta, corul *Madrigal* dirijat de Marin Constantin și soliștii Gheorghe Zamfir (binecunoscutul naist) și Toni Iordache (un nu mai puțin inspirat mînuitor al altui instrument popular tradițional — țambalul) pun în valoare profundele trăsături naționale ale acestei muzici, cu solide rădăcini în straturile fundamentale ale folclorului românesc.

L. V.

Corul de copii al Radiotelevizіunii Române în Japonia

Otopeni — Moscova — Habarovsk — Nahotka — Yokohama — Tokio — iată ruta ce deschidea (în după-amiaza zilei de 18 august) corului de copii al Rodioteleviziunii Române (la capătul unei călătorii de 5 zile cu avionul, trenul, vaporul și autocarul) întîlnirea cu acea lume inedită care este Japonia !...

Și cîte nu s-ar putea povesti acum, privind retrospectiv zilele scurse între 12 august — 25 septembrie a.c., despre cele văzute și trăite, despre bucuria răsunătorului succes ce identifică turneul din Japonia cu un capitol de adevărat triumf artistic pentru istoria de aproape 30 de ani a acestei formații a Radioteleviziunii.

Numai că...

Este foarte greu să-ți aduni gîndurile și să spui tot ceea ce ai avea de spus despre o Japonie pe care ai străbătut-o în lung și-n lat vreme de aproape o lună și jumătate ; este foarte greu să descrii emoția trăită concert de concert ca martor al unor săli aplaudînd la nesfîrșit, încărcînd cu flori, cîntînd împreună cu cei de pe scenă, sau despărțindu-se cu atîta greutate de micii lor oaspeți, veniți de la mii de kilometri depărtare să ofere Japoniei o mostră de artă românească ; este și mai greu să selectezi din tumultul impresiilor ce abia acum încep să se așeze, să detașezi din noianul solicitărilor psihice (interferînd vreme de 6 săptămîni, bucuria de a descoperi un univers atît de nou și atît de uimitor în felul său, plinătatea sufletească a succesului artistic, dorul de casă), doar pe acelea capabile să comunice esențialul...

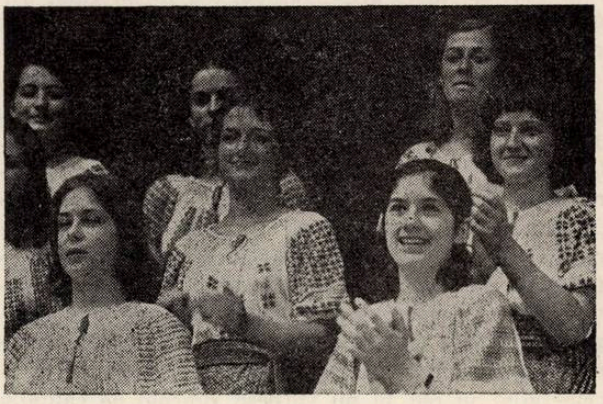
Și totuși...

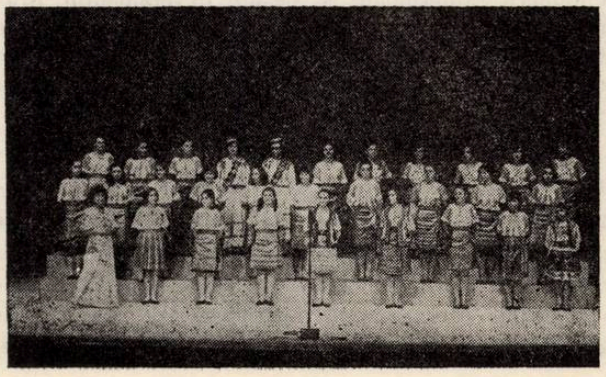
O confruntare cu un public necunoscut este întotdeauna dificilă ; cu atît mai dificilă devenea ea pentru corul de copii al Radiotelevіziunii Române din clipa în care a înțeles (și a înțeles acest lucru din primele zile de turneu) — atenția pe care o acordă japonezii culturii muzicale a copiilor și-n particular cîntului de ansamblu.

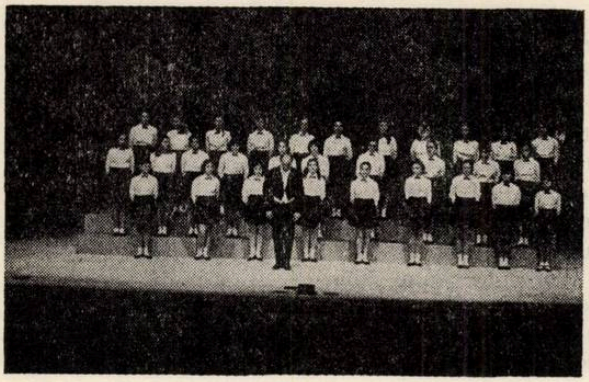
De altfel, în general, procesul educației se desfășoară cu o seriozitate demnă de cea mai profundă stimă. Nu înseamnă că micuții japonezi nu știu să rîdă, să se joace, să facă gălăgie... dar cînd e vorba de treabă, orice altă preocupare încetează și o disciplină impresionantă își face apariția. Cu meticulozitatea, cu rigurozitatea, cu perseverența ce te uluiește în Japonia, la fiecare pas, copiilor li se inoculează încă de la cea mai fragedă vîrstă, respectul față de muncă, respectul față de familie, față de profesori, față de cei vîrstnici. Admirația devine însă cu atît mai mare, atunci cînd constați că nici un element al procesului educativ nu este neglijat. În consecință, și instrucția muzicală, a cărei funcționalitate, utilitate, le demonstrează de milenii viața socială, deține un loc de reală importanță în școala japoneză contemporană. O dovadă concludentă în acest sens ?... Am întîlnit și am ascultat pe parcursul turneului zeci de coruri japoneze de copii. Dar indiferent că îi urmăream cîntînd pe scenă ori în aer liber, evoluțiile lor mă obligau mereu să apreciez disciplina artistică, frumusețea sonoră, emisia robustă, bine lucrată, muzicalitatea interpretativă...

Concertele colectivului român trebuiau să răspundă însă nu numai exigenței impuse de amploarea și nivelul, subliniat mai sus al mișcării corale japoneze de copii, ci și unei confruntări de deosebită seriozitate competitivă. Unele din cele mai bune ansambluri de gen ale lumii, găzduite în timp în această țară — precum corul de copii din Sofia, Praga, Paris, din Australia, apoi formațiile participante la Festivalul național de coruri școlare de la Osaka — ofereau acum publicului japonez suficiente elemente de comparație artistică.

De la sine înțelese, răspunderea ce revenea grupului de copii români în acest turneu, ca și dorința de a determina mereu în jur stimă și admirație. Sub conducerea dirijorilor Elena Vicică și Ion Vanica, grupul celor 30 de fete, reprezentînd corul de copii al Radiotelevіziunii Române — acompaniat de pianista Ioana Thomasz — n-a avut altă preocupare decît grija și efortul de a se întoarce acasă cu sentimentul datoriei împlinite, n-a avut altă preocupare decit aceea de a onora în cel mai înalt grad al conștiinței profesionale acest turneu de intensă solicitare artistică, nervoasă și fizică, turneu care s-a desfășurat în cea mai mare parte sub formula „ziua — deplasarea în alt oraș — concertul". Incontestabil, nu se poate nega frumusețea, farmecul călătoriei în sine. Dar mai presus de acestea se afla mereu apăsătoarea grijă pentru calitatea concertului. Programul







reclama multă rezistenţă fizică şi vocală, şi totodată mai ştiam şi că sîntem primul colectiv artistic român ce concertează în Japonia. Aşa că învingînd, depăşind oboseala, menţinînd nu rareori cu mult efort zîmbetul pe faţă, căutînd ca nimeni să nu simtă că-i un concert dat la capătul unei călătorii de sute de kilometri, acordînd repetiţiilor dinaintea fiecărei evoluţii cea mai mare grijă, turneul s-a transformat astfel într-un motiv de necontestat entuziasm pentru publicul japonez.

Dacă aplauzele au răsunat îndelung după fiecare piesă, şi aceasta concert de concert, meritul revine desigur fetelor noastre, dar în primul rînd dirijorilor Elena Vicică şi Ion Vanica, pianistei Ioana Thomasz, care au ştiut să înflăcăreze şi să determine permanent o participare artistică plină de vibraţie, merit cu atît mai mare atunci cînd rigurozitatea profesională de matur s-a armonizat cu grija, seriozitatea, căldura părintească cu tactul şi luciditatea pedagogică, virtuţi extrem de necesare în conducerea unei formaţii de copii. Şi, ca martor emoţionat al acelor zile, nu pot să nu vorbesc, dincolo de calitatea impunerii profesionale, şi despre devotamentul, dragostea, răspunderea morală cu care s-au îngrijit de bunul mers al turneului, cu care au supravegheat pe cei 30 de copii, muzicieni ca Elena Vicică şi Ioana Thomasz.

Întîmpinat mereu de săli arhipline (marea majoritate a concertelor s-au desfăşurat în faţa unui auditoriu ce depăşea în orice caz, de fiecare dată, cifra de 1000 spectatori), răsplătit mereu cu furtunoase aplauze, încărcat de buchete cu flori, parcurgînd mereu drumul de la scenă la autocar prin adevărate cordoane vii, în care strîngerile de mînă, felicitările, solicitările de autografe, deveneau de-a dreptul ameţitoare, generînd mereu în jur căldură, stimă, prietenie, corul de copii al Radioteleviziunii Române a putut înscrie totodată în jurnalul artistic al turneului său şi nenumărate elogii adresate de specialişti şi presa japoneză :

„Interpretarea este ireproşabilă — corul de copii al Radioteleviziunii Române este perfect" — declara de pildă compozitorul şi dirijorul Xiroshi Ishimaru. „Au cîntat ca nişte îngeri", nota, de asemenea, autorul articolului apărut în coloanele ziarului *Fukushimaminya* din 22 august.

„Cel mai armonios cor de copii pe care l-am ascultat" — afirma despre formaţia noastră şi dirijorul japonez Terukiyo Twai. „Corul a fascinat auditoriul. Coriştii, îmbrăcaţi în frumoasele lor costume naţionale, au interpretat piesele într-un mod deosebit de armonios şi plin de prospeţime. În sală, publicul a aplaudat îndelung după fiecare piesă" — sînt rînduri ce se pot citi şi în ziarul *Kochi-Schimbun* din 1 septembrie.

„Corul românesc compus din 30 de fete talentate, din diferite şcoli bucureştene — notează şi ziarul *The Japan Times* — a arătat ce poate fi realizat prin perseverenţă şi talent, şi, printr-o evidentă dragoste faţă de muzică. Cu un program extrem de variat, de la cîntece româneşti şi japoneze — la piese de Bach, Mozart şi alţii, corul a cîntat, oferind o adevărată delectare audienţei".

Alte publicaţii ca *Mainichi Schimbun* subliniază de asemenea varietatea repertoriului şi calitatea interpretării corale. „Tinerele coriste au voci frumoase şi o tehnică corală minunată" — se scrie în ziarul MDW, iar *Kanagowa Schimbun,* spune : „Corul este renumit pentru vocile lui frumoase, tipic româneşti; pentru tehnica sa rafinată de a cînta, pentru repertoriul variat, pentru performanţele sale minunate". Dintre nenumăratele elogii adresate corului de copii al Radioteleviziunii Române, în timpul acestui turneu, mai reţin o idee ce şi-a aflat un larg ecou în rîndul specialiştilor japonezi, ca şi în paginile presei, idee ce stabileşte într-un mod competitiv valoarea formaţiei noastre. Astfel, aprecierea notată în ziarul din Kochi : „Corul românesc a atins cel mai înalt nivel, în rîndul corurilor de copii" — o regăsim de pildă reluată şi în cotidianul *Iwati Takai Schimbun* care scria : „Corul românesc de copii este unul din cele mai bune din lume".

Şi sigur că aceste elogii apar cu atît mai semnificative cu cît ele devin concluziile unui turneu ce prezintă următorul tablou sinoptic : în cele 36 de zile petrecute propriu-zis în Japonia, poposind în cca 23 de localităţi, aflate în toate cele 4 insule ale arhipelagului, grupul de copii al Radioteleviziunii Române a susţinut 19 concerte, toate programele înscriind în prima parte muzică românească, iar în partea a doua muzică universală. A susţinut apoi o emisiune de radio, în direct, de cca 30' la Bunka-Hoso (Tokio) şi în direct alte 3 emisiuni de televiziune, prima transmisă de compania japoneză de Radioteleviziune NHK din Tokio, a doua de Mainichi Broodeasting System din Osaka şi a treia pe canalul

4 NTV Tokio — toate emisiunile fiind difuzate pe întregul teritoriu al Japoniei. A realizat de asemenea, înregistrarea unui disc de cca 50' pentru King Record.

Acestor activități li se adaugă numeroasele întîlniri cu coruri japoneze de copii, întîlniri în care s-a cîntat din nou, în care s-au înjghebat prietenii între copiii noștri și cei japonezi, li se adaugă primiri de către oficialitățile unora din orașele în care colectivul român a concertat, conferințele de presă, discuții cu diverși ziariști...

Elogii, căldură, receptivitate, aplauze, flori, prietenie, farmecul unei lumi atît de miraculoase și de fascinante în specificitatea ei. Și totuși, cu nerăbdarea puiului ce își dorește mama, gîndul, sufletul nostru, zburau mereu spre casă, zburau mereu spre cei care de o lună și jumătate se aflau la mii de kilometri depărtare.

Așa că, „Sajonara", la revedere, Japonia !...

Era 21 septembrie !

În fine, plecam spre țară, plecam copleșiți de cele trăite, copleșiți de oboseală, copleșiți de dor, dar și aducînd cu noi aplauzele Japoniei.

Teodora ALBESCU

Tineri muzicieni români la Bayreuth

Reuniunea internațională a tinerilor muzicieni de la Bayreuth, a avut ca docenți — îndrumători, la ediția 1974, pe dirijorul Erich Bergel, maestrul de cor Wolfgang Schubert, profesorii Albert Gürsching, Robert Hinze, Edwin Golnik și Siegfried Palm, pe compozitorul Dieter Salbert și dansatoarea Sonal Moushing. Seminarul Richard Wagner a fost condus, pe grupe, de către compozitorii și muzicologii John Bell, Wilhelm Berger, Dimiter Christoff, Raymond Joly, Helmut Kirchmeyer și Karol Musiol.

Conservatorul „C. Porumbescu" din București a trimis la Bayreuth un cvartet de coarde, alcătuit din violoncelistele Ruxandra Colan și Rodica Ciocoiu, violista Lucia Petrescu și violoncelista Anca Popa Iarosevici și o formație de 18 instrumente de coarde, aflată sub îndrumarea tînărului șef de orchestră, Cristian Brîncuși, care a susținut mai multe concerte în Bayreuth și în cîteva localități învecinate, cu următorul program : *Cvartetul în cis moll* de Wilhelm Berger, *Cvartet* de Dmitri Șostakovici, *Concert în la minor pentru violină* de J. S. Bach, *Concert în Do major pentru oboi* de Domenico Cimarosa și *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu.

Tînărul dirijor Cristian Brîncuși, aflat încă pe băncile Conservatorului, a impresionat în aparițiile sale printr-o muzicalitate conturată cu inteligență și folosită eficient pe baza unei culturi de specialitate demnă de apreciat. La rîndul lor, cele patru membre ale cvartetului *Melos* s-au prezentat la un înalt nivel de interpretare, în genul atît de pretențios al cvartetului de coarde.

Alături de acești mesageri ai Conservatorului „C. Porumbescu" la Bayreuth s-au produs, de asemenea, membrii coralei *Animosi* a Conservatorului „George Enescu" din Iași, conduși de Sabin Păutza. Finețea interpretării, paleta diversă a repertoriului, eleganța punerii în pagină sînt timbre indiscutabile ale formației ieșene, pe care Sabin Păutza le-a cultivat cu mult rafinament.

La sediul reuniunii, aproape fiecare zi a găzduit cîte un concert sau recital de muzică de cameră, manifestări în care am urmărit soliști valoroși, precum și formații bine pregătite, pe care nu le pot enumera din considerente de spațiu. Mă opresc totuși asupra concertului cu muzică electronică, deoarece aici s-au produs doi compozitori români — studenți ai Conservatorului din Cluj-Napoca : Cristina Bohaciu și Adrian Pop. Lucrarea Cristinei Bohaciu, esențial monodică, pornea de la o temă dată — muzică de Bach — modificată cu sintetizorul, iar *Colinda soarelui* de Adrian Pop, cucerea prin autenticul citatului și al prelucrării unei arii românești vechi, Și în cadrul acesta, ca și în alte ocazii de concert de la Bayreuth, o contribuție demnă a fost adusă de percuționistul Grigore Pop, care a constituit una din revelațiile reuniunii.

Anton DOGARU

NOTE

● În nr. 7 (1974) al revistei *Opus musicum*, editată de Filarmonica din Brno și de Uniunea compozitorilor din Cehia, a apărut studiul lui Gheorghe Firca „Pentru o tipologie a armoniei modale". Într-o scrisoare a redacției, se subliniază „ecoul pozitiv pe care studiul l-a avut în cercurile de specialitate din Brno", relevîndu-se totodată aspectele demne de interes privind felul în care — în virtutea aplicației consecvente și competente a muzicologiei românești pentru problemele modalului — autorul a reușit să rezolve tema propusă.

● În Editura Ministerului Culturii al R.S.S. Lituaniene a apărut în 1973 lucrarea *„Choro Pratybos"* de R. Kašponis și P. Tamuliunas, dedicată practicării muzicii corale. Interesantă prin structură și conținut, lucrarea se adresează formațiilor corale de amatori, punînd la dispoziția instructorilor artistici și membrilor formațiilor un material deosebit de prețios pentru educarea artistică muzicală. Cele trei părți ale volumului cuprind : *Solfegii, Exerciții vocale corale* și *Noțiuni de teorie elementară*. Atît solfegiile cît și exercițiile au o gradație evidentă — de la cele mai simple spre cele mai complexe solfegii și exerciții polifonice și armonice, urmărind o educație muzicală progresivă și rezultatele rapide și eficiente. Volumul cuprinde, de asemenea, exemple din literatura corală preclasică și multe armonizări de cîntece populare lituaniene.

I. R.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Tradition et innovation en musique

prof. Zeno VÂNCEA

Aujourd'hui que les innovations se succèdent dans l'art sonore à un tel rythme de rapidité — d'ailleurs jamais encore enregistré par l'histoire musicale — que les „nouveautés" du jour présent font déjà oublier celles de la veille, les liens entre la tradition et l'innovation constituent l'un des problèmes les plus importants de la création musicale et de la musicologie.

Si l'on considère qu'en musique „tradition" veut dire ce fonds de valeurs dûment constitué par l'histoire et transmis d'une génération à une autre tel un legs ayant gardé intacte sa signification, afin de servir de base au monumental édifice que la musique n'arrête pas de s'ériger, alors „innovation" signifie ce perpétuel enrichissement des valeurs accumulées, par l'apport d'autres, *nouvelles,* qui, en reflétant les transformations, voire même les mutations qui interviennent sans cesse dans la manière de penser et de sentir de la société humaine, expriment des formes de vie *nouvelles,* une sensibilité *nouvelle.*

La pensée et la sensibilité de l'être humain, exprimée sous une forme spécifique et propre à la musique — celle-ci soit-elle populaire ou savante — constituent le contenu de l'art sonore, qui devient „communicable" en vertu d'un mode d'organisation des sons bien défini.

L'organisation de ces derniers en „moyen d'expression" s'est produite graduellement, après que, pendant longtemps, elle avait pris naissance d'elle-même, soit intuitivement, à partir de lois qui gouvernent immanquablement le psychique de l'homme en rendant compréhensible une semblable organisation à tout être doté d'une perception musicale normale. Peu à peu, sur les bases d'une longue pratique et d'une accumulation de connaissances — sans cesse plus nombreuses — dans le domaine de l'acoustique, un système musical scientifique a pris naissance facilitant les modes les plus variés de combinaison horizontale et verticale des sons.

Le système qui réside aux fondements de la musique européenne est, on le sait, le système „tempéré", avec ses douze demi-tons égaux. Par opposition à ce système qui répond à l'ouïe et à la sensibilité musicales européennes, les systèmes des autres continents sont profondément différents tant par la structure mélodique qu'harmonique.

Tout au long du lent processus de développement de l'humanité, l'accumulation graduelle de connaissances, chaque jour plus nombreuses et plus variées, ainsi que l'enrichissement de la vie affective des hommes, chaque jour plus complexe, ont marqué la musique au même titre que d'autres produits spirituels humains, son contenu s'amplifiant continuellement et exigeant en conséquence des moyens de communication plus riches. De la sorte, la mélodie a parcouru de longues étapes, depuis la phase prépentatonique de ses débuts à la

phase pentatonique, ensuite — vers le commencement de notre ère — à celle de la structure heptatonique, la mélodie *monophone* atteignant son plus haut niveau dans le domaine de la création savante, par le chant grégorien et la muzique byzantine (la „psaltikie"). Plus tard, au cours des XII—XIII-e siècles, les maîtres de choeur de *Notre-Dame de Paris* ont créé un nouveau mode d'expression, la *polyphonie,* c'est-à-dire plusieurs mélodies concomitentes superposées. Le perfectionnement de ce nouveau mode d'expression, organisé verticalement, a été — comme on le sait — le mérite de plusieurs écoles qui s'en sont servies dans le cadre des formes plus amples des messes et des madrigaux. La nécessité d'une bonne organisation verticale des mélodies superposées ainsi que l'invention des instruments à clavier ont contribué à l'affermissement du sens harmonique, au passage — à partir d'un moment donné de l'histoire musicale — de la polyphonie à l'homophonie harmonique, à la multiplication des moyens harmoniques par la création d'une grande variété d'accords et d'un mode d'enchaînement de ces derniers. Toutes ces innovations cependant s'appuyaient sur la tradition, les moyens d'expression des prédécesseurs destinés à „communiquer" le message musical, étant simplement amplifiés, enrichis ou organiquement adaptés aux nouvelles exigences expressives.

C'est une vérité reconnue qu'aucune nation ne saurait revendiquer pour elle-même le mérite d'avoir créé ou développé à elle seule les moyens d'expression musicale et on sait que la musique européenne est le résultat d'un long processus d'influence réciproque. Ceci ne signifie pourtant pas „nivellement", „uniformité", puisqu'alors même qu'à telle ou telle époque de l'histoire musicale système, procédés et technique étaient parfaitement identiques, la musique de chaque nation conservait intacte sa note caractéristique, son cachet. C'est pourquoi aussi, dans le cadre du système pan-européen, on peut parler de la clarté, de l'équilibre et de l'élégance de la musique française, de la profondeur des sentiments de la musique allemande, de l'exubérance de l'italienne, du caractère passionné et souvent sentimental de la musique slave, etc., du *patos* de la musique des pays nordiques, etc., autant de traits dominants qui les définissent et les distinguent les unes des autres. C'est dans ce sens aussi que doivent être prises les paroles d'Enesco : „la musique est un parler qui reflète sans possibilité de dissimulation les qualités psychiques de l'homme, des peuples".

Pendant les deux mille ans de développement musical européen, la musique a été considérée comme un art éminemment expressif, moyen de communication entre les membres de la société humaine, ayant une importante fonction sociale. Ne pouvant remplir ce rôle qu'en organisant les sons dans une construction sonore solide, il est arrivé parfois — au cours de son histoire — que les créateurs de musique accordent leur premier intérêt à la forme, en tenant le contenu affectif pour un simple accessoire. Toutefois, des témoignages attestent — tout ou moins jusque vers le milieu de notre siècle — que pour les plus grands compositeurs la musique n'a jamais cessé d'être le langage le plus direct des sentiments, son caractère affectif déterminant par ailleurs ses liens intimes avec la société. Un changement radical devait intervenir seulement pendant la deuxième moitié du XX-e siècle, plus précisément au lendemain de la seconde guerre mondiale qui allait ébranlé le monde depuis ses bases.

Dans son article de la revue *Schweizerische Musikzeitung* (paru en 1948, au no. 7 de ce titre), le musicologue suisse Erich Schmale formule ainsi les conséquences du grand cataclysme dans la musique : „Après un siècle de mentalité bourgeoise, le XIX-e, nous nous sommes éveillés de nos rêves romantiques dans un monde de béton, d'acier et de verre, où des forces nouvelles devenaient agissantes, des forces explosives qui ont anéanti la structure de l'ancienne société, de même que l'art de nos jours a anéanti les vieilles formes. Deux guerres et leurs causes sociales ont laissé derrière elles un champ de ruines qui trouve son correspondant dans un art chaotique".

Il est vrai que des tendances innovatrices se font jour dès la deuxième décennie de notre siècle, comme une réaction contre le post-romantisme qui, dans sa phase expressionniste, était arrivé à l'exacerbation de l'individu, à une création musicale tenue pour le meilleur prétexte aux confessions individuelles les plus intimes. Les paroles de Bartók à ce moment de l'histoire musicale — „Les excroissances du romantisme sont devenues insupportables. Il n'y a plus d'autre issue que de détourner résolument notre regard du XIXe siècle. Dans le processus de renouvellement de la musique, le folklore a servi comme un excellent moyen de quérison" — prouvent clairement les idées novatrices de sa génération. Ce fut alors la période d'un puissant courant folklorique, représenté par Bartók, Enesco, De Falla, Janaček, Kodály, Stravinsky — peu après aussi par Szymanovszky —, lorsqu'au moyen de la tradition musicale la plus ancienne, la création authentiquement paysanne, d'importantes innovations ont été réalisées dans le domaine de la musique savante.

Mais, la réaction contre le post-romantisme s'est encore manifestée par le courant néo-classique, avec la devise : „Retour à Bach". En interprétant de manière unilatérale la musique de l'illustre compositeur, le néo-classicisme mettait au centre de ses préoccupations non pas le contenu affectif de la musique, mais son revêtement, la *forme* musicale. Quant à Stravinsky, qui devient, après avoir traversé une

période „nationale", l'un des promoteurs du néo-classicisme, il manifesta contre le romantisme des conceptions esthétiques absolument distinctes. Aussi, affirmait-il : „La musique est le seul domaine où l'homme peut réaliser le présent. Dû à l'imperfection de notre nature, nous sommes soumis à l'écoulement du temps, aux catégories de futur et passé, sans jamais aboutir à réaliser effectivement le présent, sans jamais arrêter le temps, sans jamais réussir à établir un ordre entre les choses et avant tout un ordre entre l'homme et le temps. Pour réaliser cet ordre, la nécessité impérieuse d'une construction s'impose. La construction et l'ordre une fois établis, tout a été dit." Cette théorie a servi, par la suite, de fondement aux tendances formalistes ultérieures.

Un des phénomènes les plus intéressants de la musique européenne de la première moitié de notre siècle est sans doute la *musique sérielle dodécaphonique*, une création d'Arnold Schönberg. Jusque vers le début des années 20', celui-ci a été le représentant le plus notoire de l'expressionnisme, en arrivant — par un processus de continuelle différenciation de l'harmonie — aux ouvrages qui ont précédé son époque „sérielle", plus exactement à une véritable désagrégation de la tonalité ; il se vit alors obligé de remplacer la force de cohésion de la tonalité, qu'il venait lui-même d'abolir, par un système de rigoureuse organisation horizontale et verticale des sons, à partir du principe de la *série*.

Bien que ce fût une des réformes les plus radicales, parmi toutes celles enregistrées par la musique au cours de son histoire, Schönberg n'a cessé de soutenir jusqu'à la fin de sa vie que son innovation demeurait organiquement liée à la tradition et qu'en dépit du caractère factice du système dodécaphonique, il n'avait jamais composé autre chose qu'une musique à contenu expressif. Cette constatation est entièrement valable aussi pour Alban Berg et même, quoique dans une moindre mesure, pour Anton von Webern.

Alors que Schönberg est demeuré fidèle aux formes traditionnelles, comme la sonate, le rondeau, la variation et certaines formes polyphoniques, Webern, lui, a tiré les conclusions logiques de l'application du système sériel en pratiquant l'absence de thème, l'atonalité mélodique, l'utilisation de sons „émancipés" servant de matière à construction indépendante, autonome etc. ; il arriva ainsi, comme une conséquence de tous ces nouveaux procédés de construction, au remplacement des formes traditionnelles amples par des formes tenant de l'aphorisme et contenant parfois 15 à 20 mesures seulement.

Certaines innovations aspiraient à l'élargissement du système musical européen traditionnel, comme par exemple celles d'Aloïs Hába qui a subdivisé le demi-ton en quarts et sixièmes de ton ou celles d'Olivier Messiaen qui a introduit les gammes et les rythmes de la musique hindoue, ou bien encore celles de certains autres compositeurs qui se sont penchés sur le rythme en prenant pour modèle le système de la *gamme javanaise*. Toutes ces réformes pourtant ne poursuivaient pas de se substituer au système européen traditionnel mais se bornaient à la greffe de quelques branches nouvelles sur le vieux tronc de la musique savante occidentale, à l'instar des écoles nationales du XIX-e et XX-e siècles qui, elles aussi, avaient contribué à l'enrichissement du langage musical européen par l'apport des particularités folkloriques de leurs pays respectifs.

Le mouvement d'avant-garde, paru au cours des années qui ont suivi la seconde guerre mondiale, a eu comme point de départ la musique de Webern notamment.

Disons d'emblée (et entre parenthèses) qu'„avant-garde" ne représentait guère une notion inédite, puisqu'elle avait existé aussi par le passé, à tout moment de renouvellement des moyens d'expression, mais — pour l'immédiat et dans l'absence d'un terme plus approprié — qu'il nous soit permis de l'employer, bien que le mot n'ait pas toujours pour les représentants des nouveaux courants une résonnance agréable.

L'oeuvre de certains chefs de file du mouvement musical contemporain — tels Boulez, Stockhausen, Ligetti — témoigne, tout au moins au début de leur activité créatrice, d'un rapport direct avec la musique de Webern, bien que par la suite chacun d'eux allât s'engager sur son propre chemin. Dans son acheminement vers des horizons nouveaux, la création musicale plus récente ne s'arrêta pas au simple accommodement, de l'héritage de Webern. Au premier plan des visées de la dernière heure va se ranger, toujours plus net, le problème de la mise en valeur plénière du *coloris* en tant qu'élément central de l'expression musicale. Cela ne veut point dire que certains romantiques — comme Berlioz, Weber ou Wagner — et quelques postromantiques n'aient pas aussi tenté d'exploiter le coloris, mais l'idée de le „promouvoir", ainsi que la variété des timbres orchestraux, comme principal moyen de l'architecture sonore, appartient à Schönberg. Dans son „Traité de l'harmonie", celui-ci affirmait, dès 1911, que tout comme des sons de hauteur et de durée différents peuvent servir à construire des mélodies, de même peut-on dresser, avec une succession de timbres instrumentaux divers, des formes musicales pourvues de sens expressif. Et, de fait il a mis en pratique sa théorie en composant un morceau orchestral intitulé *Farben (Couleurs)* — op. 16 — du cycle de cinq pièces pour orchestre.

Dans le but d'éviter le danger de sombrer dans l'amorphe, dans le manque absolu de formes, la structuration de la couleur, élément

par ailleurs si vaporeux, a rendu impérieusement nécessaire une organisation encore plus rigoureuse, réalisée à partir de principes mathématiques. Leur application conséquente a entraîné un nivellement entre l'art et la science. Pour connaître les opinions des nombreux exégètes de l'esprit mathématique en musique, il n'est pas moins intéressant de laisser parler aussi cet authentique créateur de musique que fut George Enesco : „Il est vrai que la musique s'apparente aux mathématiques. Mais les grands compositeurs n'ont pas été des mathématiciens ou, si vous préférez, ils ne l'ont été qu'inconsciemment. Le génie de Bach a pressenti la corrélation supérieure établie entre les parties constructives de ses ouvrages. Son oeuvre peut, sans doute, exprimer des rapports et des proportions mathématiques, mais Bach n'y était pas arrivé par voie de déduction, par voie logique. La ruée des sentiments, l'effervescence des idées s'organisaient d'elles-mêmes sous des formes esthétiques, non pas sous le contrôle tyrannique des principes scientifiques-mathématiques" [1].

Certes, en tant qu'expression d'une logique intrinsèque à n'importe quelle construction musicale, certaines rigueurs ont existé de tout temps : la polyphonie, la tonalité et la diversité des procédés de modulation ont une logique leur appartenant en propre, mais laissent à n'importe quelle fantaisie créatrice assez de liberté pour se manifester pleinement.

Or, l'esprit mathématique excessif, une des caractéristiques de notre temps, transforme le compositeur dans un constructeur d'édifices sonores toujours plus ressemblants les uns avec les autres.

Après que Schönberg avait établi les principes de la construction sérielle, de nombreux musiciens se déclarèrent contre ses rigueurs, Hindemith, par exemple, un des chefs de l'avant-garde de son époque, se demandait : „N'est-il donc pas étrange que ces mêmes compositeurs qui proclamaient la plus entière liberté lorsqu'il s'agissait d'harmonie, font preuve, en matière de construction musicale, d'être les esclaves d'un formalisme à côté duquel les artifices des néerlandais de la première heure ont l'air d'innocents jeux d'enfants ?"

Aujourd'hui, certains compositeurs — incommodés par la recrudescence de rigueur manifestée par les principes de construction établis naguère — ont inventé la musique *„aléatoire"*, comme un contrepoids des exigences que l'art des sons s'est lui-même imposées. On affirme parfois que le nouveau système se trouverait quelques antécédents dans certaines formes traditionnelles, telles le *contrapunctum a la mente* des interprètes des premières oeuvres chorales polyphoniques qui, à partir d'un *cantus firmus*, improvisaient des mélodies superposées ; ou bien, dans la pratique des organistes et des clavecinistes qui, au temps de l'effet de leur propre inspiration, les accords et la succession de ces derniers indiquée par le compositeur au moyen de chiffres. Mais, entre ces pratiques et la musique aléatoire contemporaine la différence reste sans doute essentielle, puisque, ces pratiques révolues faisaient quand même usage des moyens traditionnels, alors que la musique aléatoire se caractérise par des effets de coloris non surveillés qui produisent des sons de hauteurs non déterminées se situant au-dehors des limites du champ musical traditionnel.

Des tendances encore plus radicales sont en train de poindre.

En effet, tout au long d'un processus millenaire de sélection, il s'est produit une différenciation catégorique entre le son musical et le bruit. Cette sélection a permis l'apparition de ce qui — tout au moins jusqu'à nos jours — s'appelle „musique". A la suite de l'incorporation du bruit parmi les moyens de „faire oeuvre de musique", cette dernière se voit attaquée depuis ses bases mêmes, puisqu'on tend vers l'annulation de sa spécificité en tant qu'art des sons déterminés. C'est cela, en vérité, qui représente une rupture d'avec la tradition.

Les expérimentations ont toujours eu leur mérite s'avérant nécessaires ; aussi, de l'amas des expérimentations pratiquées de nos jours, certains acquets en résulteront au profit de la musique, à condition cependant qu'on n'arrive pas, simplement par amour de la „nouveauté", à vouloir à tout prix détruire ce qui constitue l'admirable conquête de quelques génies créateurs s'étant succédés sur la voie du développement séculaire de l'art musical européen, mais, que, tout au contraire, les innovations puissent en vérité constituer un enrichissement effectif de la musique.

Certains esthéticiens contemporains se plaisent à affirmer qu'à notre époque de civilisation technique, à notre époque des machines, où le sentiment se trouve une place chaque jours plus restreinte, l'art devrait refléter le processus toujours plus intense de mécanisation de la vie quotidienne. Ainsi, adeptes sans réserves des innovations révolutionnaires survenues dans l'art des sons et qui correspondraient paraît-il aux progrès ahurissants enregistrés par la technique contemporaine, les exégètes de la musique d'avant-garde considèrent qu'une oeuvre musicale, pour récente qu'elle fût, si elle conserve quelque rapport avec la musique traditionnelle, en se fondant par conséquent sur l'idée d'un contenu affectif à transmettre, n'est pas en concordance avec les aspirations spirituelles du temps présent et, partant, appartient à une période révolue de l'art musical. Aussi bien, certains compositeurs cherchent-ils délibérément aujourd'hui à constituer un „contenu de sentiments" qu'ils définissent de „spécifiquement musical" et qu'ils aspirent à substituer à l'an-

cien ; s'adressant à d'autres compartiments du psychique humain, ce contenu affectif nouveau produirait une satisfaction esthétique par la seule perfection des constructions formelles ou des structures musicales élaborées d'après des principes d'organisation aussi rigoureux que possible.

Défenseurs infatiguables d'une musique devant communiquer à la société un message d'humanité, les adeptes de la tradition proclament que la musique d'avant-garde n'est qu'une mode passagère qui ne tient à l'esprit contemporain que par ses procédés techniques de grande nouveauté, mais qui, vidée de manière délibérée de toute signification émotionnelle, ne peut refléter la sensibilité de l'homme contemporain qui n'est pas seulement un être rationnel mais, tout comme par le passé, aussi un être éprouvé par les impulsions d'une vie affective. Or, il est évident que c'est précisément dans les circonstances d'une civilisation technique qui ne cesse de progresser, qu'il est nécessaire d'avoir une musique capable de refléter la dynamique de la vie spirituelle, de produire la „catharsis" — cet état d'élévation de l'esprit considéré, depuis les Anciens mêmes, comme étant le sens de tout art et notamment de la musique.

Jamais, autant qu'aujourd'hui, il n'exista sur la voie deux fois millénaire de la vie musicale, une confrontation aussi acharnée, aussi vive entre la tradition et l'innovation. Elle se manifeste jusque dans la graphie musicale qui a dû, à son tour, subir l'apparition d'écritures nouvellement inventées afin de correspondre aux exigences graphiques du phénomène musical de la dernière heure.

Ces lois du développement universel de la musique s'appliquent tout naturellement aussi à la musique roumaine. Pour celle-ci, le folklore paysan et l'ancienne musique religieuse (psaltique) — le chant byzantin — constituent ses plus vieilles traditions.

Au cours du deuxième quart du siècle passé, un climat spirituel plus large favorisa la naissance et le développement d'une musique roumaine professionnelle, savante, de type occidental, qui témoignait d'être plus profonde et plus variée en fait de contenu et de langage que celle des siècles antérieurs. S'adressant au public des villes et voulant, pour cela même, employer un langage plus proche de l'entendement de ce dernier, les premiers compositeurs roumains firent appel à la musique populaire urbaine. En vérité, du fait que la musique populaire paysanne était peu connue ou tenue pour inapte à être placée au même rang que la musique savante—parcequ' aussi bien elle était jugée à travers les conceptions occidentales sur l'harmonie qui ne correspondaient pas du tout à sa structure spécifique —, ces compositeurs s'inspirèrent des sources qui leur semblèrent plus familières, autrement dit à la musique populaire des villes. Mais, en adoptant ses moules, ces prédécesseurs ont fait preuve néanmoins de se garder fidèles à la tradition nationale, car — tout en faisant usage de revêtement harmonique et des formes de la musique occidentale de facture classique-romantique — et s'était là, l'élément innovateur —, ils ne sont guère départis des canons d'une musique traditionnelle, encore qu'à présent ils la trouvaient dans l'art musical occidental. De la sorte, peut-on affirmer que la réforme la plus signifiante de toutes celles qu'a connues l'histoire musicale roumaine jusqu'à présent — c'est-à-dire le passage depuis la mélodie monophone à la mélodie d'ordre supérieur, l'homophonie harmonique — offre un double aspect, dont les conséquences furent des plus riches : d'une part, la tradition indigène et d'autre part, la tradition universelle, agencées en un tout harmonieux où la pénétration de cette dernière représente l'innovation si on juge le phénomène à travers le prisme dialectique.

Les oeuvres chorales de Dima et de Mureşianu font apparaître pour la première fois l'usage jusqu'au plus haut niveau de l'écriture contrepointiste, fait qui, aussi, constitue une importante innovation par rapport à la structure de prédominance homophone de la musique savante roumaine antérieure.

L'arrangement pour choeur des mélodies paysannes authentiques qui est le grand mérite de Musicescu, représente encore un moment de significative innovation. Cette action „téméraire" — qui a ébranlé la conscience musicale de ses contemporains stupéfaits de son audace — a ouvert la voie à toute l'activité de recueil et d'harmonisation du folklore de Kiriac, Cucu, Vidu, Brediceanu, Brăiloiu et Breazul, en mettant les bases d'un large courant innovateur qui réclamait l'usage du folklore rural dans l'élaboration de la musique savante.

L'influence de ce dernier ne porte cependant ses fruits dans les autres genres musicaux que bien plus tard — au cours des premières années après la première guerre mondiale — lorsque les compositeurs roumains commencent à se rendre toujours mieux compte de la grande valeur de la musique paysanne et se mettent à étudier la structure mélodique-rythmique des chansons et des danses populaires rurales.

L'oeuvre musicale des grands créateurs a toujours eu et ne cessera d'avoir deux aspects : l'un, orienté vers le passé ; l'autre vers l'avenir ; d'une part, l'appui sur les traditions ; d'autre part, l'apport d'éléments innovateurs. C'est ce qui forme les fondements d'un développement qui est la mission historique des générations futures.

Ainsi, la création de Georges Enesco offre-t-elle aussi ces mêmes deux aspects : pour commencer, ses *Suites Roumaines*, durant les années d'école — *Le poème Roumain*, les *Rhapso-*

dies—; c'est la synthèse des efforts des prédécesseurs voulant créér sur les bases d'une musique populaire citadine des ouvrages de haute valeur artistique. Les oeuvres énesciennes qui suivent contiennent les latences d'un développement qui projette ses lumières sur l'avenir, en faisant apparaître, radieuses, les oeuvres de la maturité du créateur qui, elles, constituent l'agencement admirable de la tradition et de l'innovation.

Pendant les années 20', sous l'impulsion des hommes de culture les plus éclairés, se produit une nette orientation vers la vie authentique du peuple, vers la critique sociale, vers la création d'un véritable langage musical savant issu du chant et de la danse populaires ; aussi, à la suite de quelques mises en valeur inédites des possibilités d'expresion tirées de la spécificité mélodique-rythmique du folklore paysan, la création musicale roumaine de l'entre-deux-guerres, faisant usage des moyens techniques de la musique contemporaine européenne, marqua un visible caractère innovateur par rapport à celle du siècle précédent.

Après le 23 Août 1944, le développement de la musique roumaine, au cours de la première décennie de cette période historique, reste attaché à la création musicale des compositeurs ayant manifesté leur activité professionnelle avant le crucial événement. Mais, elle ne tardera pas à s'enrichir de la contribution des nouvelles recrues.

Des modifications du langage musical surgissent dès qu'une poussée de thèmes nouveaux, dès qu'un contenu nouveau d'idées déterminent l'agrandissement de l'aire des moyens d'expression ou l'amplification, le soulignement de certains traits qui étaient moins évidents à l'intérieur des oeuvres antérieures. Aussi, pendant les presque 30 ans qui séparent les débuts des compositeurs de l'ancienne génération de l'activité des compositeurs plus jeunes, la musique n'a cessé de se développer, des courants nouveaux, des conceptions esthétiques nouvelles entraînant à mesure de nouveaux moyens d'expression.

De même que les compositeurs de la génération précédente s'étaient orientés d'après le niveau général atteint par la musique de leur temps, en empruntant ses moyens d'expression nouvellement apparus, tout en les adaptant à leur propres exigences d'expresion, de même les plus jeunes aspirent à s'assimiler les plus récents moyens de la musique universelle contemporaine. A notre époque, la circulation des biens culturels s'est intensifiée en devenant un moyen de mieux se connaître et de mieux s'apprécier entre nations, au point que les emprunts à différentes civilisations musicales sont non seulement inévitables, mais réellement nécessaires. L'histoire de la musique nous prouve par ses nombreux exemples que la pratique unilatérale d'une certaine ethnographie musicale limitée à ses propres et seules possibilités expresives est tout aussi nocive au progrès véritable que l'imitation livresque des modèles étrangers. Ainsi, au même titre que l'ankylose dans la tradition, la négation des valeurs qui ne cessent d'apparaître et que l'histoire se charge de consacrer ne saurait favoriser la naissance d'oeuvres musicales précieuses. Dans la lutte entre le nouveau et l'ancien, la musique roumaine saura d'elle-même imposer les valeurs véritables au cas où le nouveau s'avère plus parfait que l'ancien, sans toutefois rejeter et remplacer d'emblée la totalité de l'ancien lorsque certaines richesses déja acquises auront prouvé leur bien-fondé et leur droit à être maintenues par voie de tradition.

Pour conclure ces quelques considérations en marge du problème permanent des rapports entre la tradition et l'innovation, je voudrais évoquer l'idée, devenue célèbre, de l'un des plus grands innovateurs de la première moitié du siècle, le compositeur Ferrucio Busoni, qui, dans son *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale*, affirme : „L'esprit d'une oeuvre d'art, le degré de sensibilité qui lui a donné naissance, le caractère d'humain qu'elle contient, conservent non altérées leurs valeurs en dépit de l'écoulement du temps ; la forme dans laquelle elle a été réalisée, ses moyens d'expression, le goût de l'époque où cette oeuvre d'art a été créée, sont seuls passagers et soumis au vieillissement".

L'avenir va décider *combien* de la création musicale de nos jours a droit à l'appellation de „réalisation viable" et *quoi* des conquêtes techniques musicales — en recevant l'investiture unanime des musiciens et des amateurs contemporains de musique — peut revendiquer le droit à devenir *tradition*, c'est-à-dire une source intarrissable pour les *innovations* de demain.

[1] *George Enescu*, publié par l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la R. S. de Roumanie aux Editions musicales, Bucarest, 1964, p. 35.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 12 — 48 p. — București decembrie 1974

Redacția și administrația: București — Calea Victoriei Nr. 141, Sector 1
Telefon: 50.64.80.

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica" se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia" — Serviciul Import-Export Press - București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I: Corul Uzinelor din Reșița (dirijor, prof. Adrian Micșa) în Studioul de concerte al Radioteleviziunii române.

I. P. „Informația" — c. 1698

64.421

Prețul lei 7